50 "EL OTRO BARRIO"
Salvador García Ruiz
Intérpretes: Álex Casanovas, Jorge Alcázar, Pepa Pedroche, Guillermo Toledo, Mónica López.
2000

Sólo por ser uno de los pocos directores españoles actuales que antes de ponerse a rodar se sienta a planificar, vale la pena confiar en Salvador García Ruiz (Madrid, 1963) como en uno de los cineastas con más proyección artística del presente de nuestro cine. Le avalan sus tres largometrajes, ***"Mensaka"*** (1998), **"El otro barrio"** y ***"Las voces de la noche"*** (2003). En todos ellos se advierte que García Ruiz no se plantea ningún film como una mera exposición (la trampa de la "realización transparente", el refugio del mediocre) de la historia que cuenta el guión y que antes ha contado un libro.

Por supuesto que Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar e Incluso Álex de la Iglesia también planifican a conciencia sus películas. Quizá demasiado. Caen prisioneros del *story-board,* del encadenado de planos obstinado. Y sus films pierden naturalidad, respiración, flujo. Al final, quedan delatados más como ilustradores que como narradores. SI a García Ruiz (y en ocasiones a otros nombres de su generación: Iciar Bollaín, Fernando León de Aranoa, Achero Mañas, Miguel Albadalejo...) esto no le ocurre, es porque antes de elegir posiciones de cámara o iluminación elige tono y tempo. Y después, en consonancia con el estilo narrativo y estético que haya decidido que mejor comunica lo que quiere decir su película, escoge los planos.

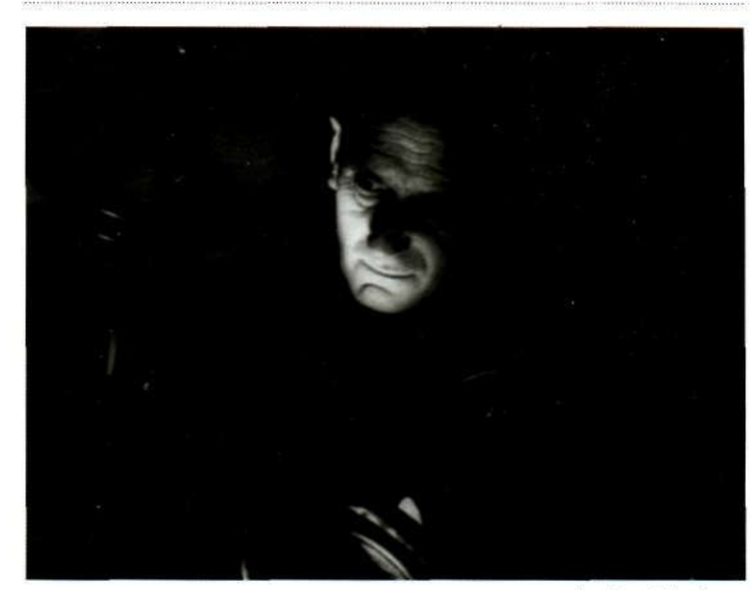
En "El otro barrio", quizás esta mecánica creativa no aparezca tan depurada como en "Las voces de la noche", su obra más compleja hasta la fecha. Pero en toda la película se adivina un trabajo de dirección riguroso y valiente. Para llevar a la pantalla el libro de Elvira Lindo (gran adaptador: antes ofició de alquimista restando defectos a José Ángel Mañas y después subrayó las virtudes de Natalia Ginzburg), García Ruiz optó por un tono a media luz y un tempo quedo (cualquier otro hubiera empezado las secuencias más tarde y las hubiera cortado antes) que explica perfectamente el drama de Ramón (Jorge Alcázar), un enigmático púber del barrio madrileño de Vallecas.

Cuando se presentó en el Festival de San Sebastián, precisamente fue este estilo trágico el que no satisfizo a todos los paladares. Demasiada trascendencia, le achacaban. No es del todo falso: algunos diálogos y situaciones del film aparecen demasiado cargados. Pero tampoco es del todo cierto: esta gravedad expositiva esconde en sus sombras más misterios que evidencias. García Ruiz prefiere dejar a oscuras las partes de la historia que otros hubieran explicitado. De hecho, uno acaba de ver el film -editado en DVD por Filmax en 2001- y todavía duda sobre qué es lo que realmente tiene en la cabeza el personaje de Ramón; de si es un adolescente Introvertido con un serio desequilibrio psicológico que puede llevarle al asesinato o de si es un joven patoso y apocado que la fatalidad ha convertido en homicida involuntario.

Los cara a cara para dilucidar el asunto entre Ramón y su abogado Marcelo (Álex Casanovas) alumbran otras historias paralelas tan interesantes o más que la del crimen que pone en marcha el *macguffin* del film: la del niño que puede perder todo lo que podía llegar a ser y la del adulto que cree haber perdido todo lo que fue, la de las apariciones fantasmales de la figura paterna, la del amor frustrado de una hermana que esconde un terrible secreto y la de las posibilidades de conseguir pasar a otro barrio antes de pasar al "otro barrio". **JOAN PONS**


Los rincones oscuros.

49 "EL SEXTO SENTIDO"
Nemesio M. Sobrevila
Intérpretes: Enrique Durán, Faustino Bretaño, Ricardo Baroja, Antonia Fernández Ardavín, Eusebio Fernández Ardavín.
1929


La vida según la cámara.

Mientras la mayoría de sus contemporáneas aún balbuceaban para alcanzar cierta madurez cinematográfica, **"El sexto sentido",** Insólita película del no menos atípico director Nemesio M. Sobrevlla (Bilbao, 1889-San Sebastián, 1969), ofrece una reflexión sobre el cine dentro del cine, un juego metalingüístico que incluso resulta único en un contexto mundial.

La base de "El sexto sentido" es un argumento de comedia de equívocos bastante convencional. Su elemento diferencíador es un extravagante personaje, Kamus (al que da vida Ricardo Baraja, hermano del escritor Pío Baroja), quien defiende el cinematógrafo como un sexto sentido capaz de captar la Verdad que se le escapa a los otros cinco. Kamus es un devoto del cine, un personaje que prefiere contemplar el mundo a través del ojo de la cámara antes que a través del suyo propio, un antepasado espiritual, en definitiva, del protagonista del "Arrebato" (1979) firmado por otro vasco visionario, Iván Zulueta. Pero la descripción del personaje y su obsesión está mostrada por Sobrevila desde la Ironía.

Una de las películas tomadas de la realidad por Kamus es la que provoca el equívoco argumental del film. La escena es (mal)interpretada de diferente manera según quien la mire, [levando la contraria al objetivismo proclamado por el cinéfilo. Desde esta perspectiva satírica, Sobrevila pone en cuestión algunas de ¡as concepciones teóricas en vigencia en su momento. El surtido de Imágenes que Kamus capta con su cámara remite a las principales tendencias vanguardistas de la época: los experimentos de cine abstracto de Hans Richter, Vikking Eggeling y Oskar Fischinger, pero también los documentales experimentales sobre ciudades como "Berlín, sinfonía de una gran ciudad" (Walter Ruttmann, 1927). Resulta fascinante comprobar que el film, si como indican varias fuentes fue rodado antes de 1929, se anticipa incluso a otros títulos referentes de estas tendencias como "El hombre de la cámara" (1929) de Dziga Vertov, aunque sin duda Sobrevila conocía las teorías sobre el cine-ojo ya que la búsqueda de la "objetividad Integral" del director ruso es una de las Inspiradoras de los desvarios teóricos de Kamus. Curiosamente, estas Imágenes vanguardistas que se proyectan en "El sexto sentido" son apenas las únicas adscritas a estas tendencias que se rodaron en nuestro país. El primer cineasta español moderno asume su condición de tal al ofrecer una crítica a la modernidad desde ella misma.

"El sexto sentido" tiene un único precedente: ***"Al Hollywood madrileño"*** (1927), el film anterior del mismo Sobrevila, una película de siete episodios donde ya se satirizaban géneros cinematográficos de todo tipo, desde el cine histórico hasta los movimientos de vanguardia como el cubismo, pasando por la ciencia-ficción futurista. Por esas jugarretas de la historia, el tiempo y la poca consideración que siempre se le ha tenido al arte cinematográfico, "Al Hollywood madrileño" ha desaparecido sin apenas dejar huella. Las pocas fotos que quedan del film permiten adivinar una obra todavía más ambiciosa que la que aquí tratamos.

"El sexto sentido", aunque superviviente (Divisa la editó en DVD en 2003), tampoco llegó a estrenarse nunca comercialmente. España daba a luz a su primer cineasta maldito. **EULÀLIA IGLESIAS**

48 "IN MEMORIAM"
Enrique Brasó
Intérpretes: Geraldine Chaplin, José Luis Gómez, Eusebio Poncela, José Orjas, Eduardo Calvo.
1977


Cruce de *flashbacks*.

Enrique Brasó (Madrid, 1948) es director de un único largometraje hasta la fecha, **"In memoriam".** Pero esta adaptación del relato breve del escritor Adolfo Bioy Casares "En memoria de Paulina", pretexto para una reflexión sobre el punto de vista narrativo, no es su única aportación teórica o práctica. Brasó alternó en sus Inicios la crítica cinematográfica con el trabajo de realizador y guionista para TVE. Responsable de la didáctica serie "13 oficios cinematográficos", colaboró en las revistas 'Griffith' y 'Fotogramas' y fue, entre 1975 y 1980, el corresponsal español de la publicación francesa 'Positif'.

Como director, Braso probó fortuna en otros formatos: un episodio del film colectivo "Cuentos eróticos" (1979) y la miniserie televisiva "El mundo de Juan Lobón" (1989). Esta última, una historia de cazadores furtivos de post-guerra, está editada en DVD. En cambio, "In memoriam", no; así está el mercado digital. Brasó es también coautor de los guiones de las películas "Lisboa" (1999) y "En la ciudad sin límites" (2002), ambas dirigidas por Antonio Hernández. Domina, para concluir, el arte de la entrevista: sus libros "Carlos Saura" (Taller de Ediciones JB, 1974) y "Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez" (Planeta, 2002) son obras capitales de la bibliografía cinematográfica española, de lectura obligada tanto para críticos como para cineastas.

Cuando Brasó dirige "In memoriam" a finales de 1976, el cine español vive su revolución temática y estilística: el film es contemporáneo de otros títulos mejor recibidos por la prensa especializada como "Furtivos" (José Luis Borau, 1975), "Pascual Duarte" (Ricardo Franco, 1976), "El desencanto" (Jaime Chávarri, 1976) y "Las palabras de Max" (Emilio Martínez-Lázaro, 1978). En este contexto ciertamente fértil, aunque los resultados no siempre acompañaran, se inscribe una película que replantea abierta y meticulosamente los conceptos narrativos clásicos.

Brasó funde dos miradas subjetivas en un solo punto de vista. El escritor que encarna Eusebio Poncela regresa a España y empieza a recordar la vida pasada con el personaje interpretado por Geraldine Chaplin. Su memoria, transformada en *flashback* aparentemente ortodoxo, se confunde en el plano narrativo con la memoria del otro amante de la mujer, José Luis Gómez, quien la mató por celos y ahora purga su maltrecha conciencia entre rejas, sin que el escritor sepa nada de lo ocurrido.

Brasó supera en todo momento la frialdad del juego evidentemente intelectual y su perfeccionismo no redunda en Imágenes distantes. El vacío emocional de cada encuadre, amortiguado por la luz ocre de Teo Escamilla, corresponde siempre al intercambio de puntos de vista, a ¡a alternancia de dos pasados, a aquello que no evoca un recuerdo pero queda plasmado en la vibración de la otra memoria, mientras que la presencia de la mujer muerta aporta un elemento fantasmático.

"In memoriam" era una cuestión de principios para Enrique Brasó. Años atrás había adaptado el mismo relato para una serie de televisión y mucho antes de obtener la financiación de la película ya la tenía dibujada escena por escena en las hojas de un cuaderno. Precisión matemática para una emoción mental.
QUIM CASAS

47 "EL CIELO SUBE"
Marc Recha
Intérpretes: Corinne Alba, Salvador Dole, Ona Planas, Lois Porcar.
1991

Hasta el momento, el cine de Marc Recha (L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 1970) sólo ha acertado a proporcionar una sensación de lugar a los espectadores; ha fallado, sin embargo, al querer añadir una sustancia al vacío que se siente en los lugares si se llega a ellos demasiado tarde, cuando ya todo ha sucedido, o si se llega demasiado pronto, cuando todavía no se sabe qué puede suceder. Por eso como formalista es un director Imprescindible y como narrador aún no ha encontrado la fórmula mágica que equilibre su mirada y su imaginación. También por eso su obra más satisfactoria es **"El cielo sube",** su ópera prima, aunque las demás no dejen de tener interés como partes de un mismo proceso de búsqueda, especialmente ***"El árbol de las cerezas (L'arbre de les cireres)"*** (1998). Recha casi siempre ha pretendido hacer un cine de introspección temporal y espacial semejante al de Roman Polanski, pero sólo ha llegado a sus escenarios; ahora le falta encontrar sus historias.

Basada en el inclasificable texto de Eugeni d'Ors "Oceanografía del tedio" (1918), "El cielo sube" -aún no editada en DVD- es un ejemplo anómalo de adaptación cinematográfica; allí donde otras actúan esclavizadas a una fuente literaria de la que no consiguen huir, el film de Recha se atiene al texto de partida casi de forma literal y aun así se las Ingenia para que sus Imágenes se fuguen en busca de su propio significado al margen de las palabras. Al final, lo que se ve en la pantalla va más allá de la mera ilustración para convertirse en un complemento. Si D'Ors cuestionaba ciertos modelos narrativos del siglo XIX, en su opinión exhaustos, Marc Recha se pregunta si de verdad es necesario contar un argumento narrativo en el universo del cine, cuando el ejercicio de la mirada debería transformarse en su única historia posible. En un texto donde se pone en tela de juicio la necesidad de vertebrar la escritura a través de una historia, Recha encuentra la piedra de toque del séptimo arte, su máximo fundamento. La falta de acción narrativa obliga a plantearse la Inacción en términos que dinamicen aquello que se ve. Como resultado de todo ello, surgen imágenes que describen la insólita aventura del ojo en un mundo donde hay una extraña quietud, al menos en apariencia.

Durante las horas de la siesta, Juan de Dios (Salvador Dole) se deja llevar por un estado de duermevela que le conduce del sueño a la realidad de forma continua, confundiéndose entonces sus incipientes deseos con la aparente calma del entorno, donde las cosas dan la sensación de estar suspendidas. Con esta premisa se agota el argumento de la película, pero de pronto empieza una indagación inusual que al cineasta catalán le lleva a un modelo fílmico de aspecto primitivo, pese a los sofisticados recursos de sonido que se utilizaron durante el rodaje. El máximo propósito consiste en rechazar la definición y la brillantez del cine contemporáneo. Para ello se colocan toda clase de filtros en el objetivo de la cámara, en busca de un resultado visual que no sólo responda a la tecnología más avanzada sino también a la mano del artista. Así se hace una película pictórica, más sensual, menos concreta. Y es así como se recupera el ejercicio de la mirada en un mundo donde pronto no se reconocerán las cosas si no aparecen inmersas en un modelo único de narración cinematográfica donde el exceso Impida saber qué es lo verdaderamente importante. **HILARIO J. RODRÍGUEZ**


El ejercicio de la mirada.



Terror sin efectismos.

46 "EL BOSQUE DEL LOBO"
Pedro Olea

Intérpretes: José Luis López Vázquez, Amparo Soler Leal, María Arias, Modesto Blanch, Víctor Israel.
1970

Tras el primerizo traspiés de ***"Días de viejo color"***(1968) y el delirante trabajo de encargo ***"Juan y Junior... en un mundo diferente"***(1970), una cinta a mayor gloria de los dos ex componentes de Los Brincos, Pedro Olea (Bilbao, 1938) quiso reclamar una relevancia en la cinematografía española y dio forma a una película ambiciosa, extraña y decididamente memorable.

En un momento en que el cine de terror español vivía una etapa de innegable plenitud, con directores como Jorge Grau, Eugenio Martín o Amando de Ossorio estrenando algunas de sus obras mayores, Olea decidía aportar su granito de arena al género, y al de la licantropía en particular, pero desde una perspectiva bastante distinta de la empleada por sus coetáneos. Su opción perseguía una visión naturalista, realista, sobria, donde Importara menos la exhibición que la indagación psicológica y, sobre todo, la descripción sociológica del entorno. El cineasta vasco, autodefinido "artesano" pero en realidad siempre interesado en superar la superficie, buscaba un cine de terror con el máximo componente de verosimilitud: desde la misma óptica abordó también la brujería en ***"Akelarre"***(1984) y el vudú en ***"Bandera negra"(1986),*** ésta de cierto tinte humorístico.

Partiendo de la novela de Carlos Martínez-Barbeito "El bosque de Ancines", basada libremente en las actas del proceso celebrado en 1853 en A Coruña contra Manuel Blanco Romasanta, fatalmente conocido como el hombre lobo de Allariz, Pedro Olea practicaba un curioso cruce entre el cine terrorífico y la crónica de sucesos tan popular en nuestro país por entonces.

El llamado "Sacamantecas" Inspiraría Igualmente una película reciente de Paco Plaza, "Romasanta. La caza de la bestia" (2004), de mayor sofisticación y artificio, pero, paradójicamente, de menor capacidad sugestiva. La Galicia de Plaza es una tierra imaginaria, como poseída por toda clase de fantasmas, pero la plausible y verosímil de Olea da más miedo. En "Romasanta", la transformación de Julian Sands en hombre lobo resulta de una belleza plástica Indudable, pero todavía más memorables son las metamorfosis a pelo de un José Luis López Vázquez realmente soberbio en uno de sus primeros roles alejado de la comedia, en el camino hacia sus grandes composiciones en "El jardín de las delicias" (Carlos Saura, 1970), "Mi querida señorita" (Jaime de Armiñán, 1971) o el mediometraje de culto "La cabina" (Antonio Mercero, 1972).

Por una vez, la justicia actuó en su momento y tanto la Interpretación de López Vázquez como la insólita película se hicieron con una reputación no sólo en España, sino también en el resto del planeta, aunque "El bosque de lobo" todavía sigue sin editarse en DVD. **JUAN MANUEL FREIRE**

45 "CARTA DE AMOR DE UN ASESINO"
Francisco Regueiro

Intérpretes: Serena Vergano, Rosa María Mateo, José Calvo, José Luis López Vázquez, Manuel Tejada.
1972

Aunque marque la tendencia, el ejemplo francés en el fondo es la excepción. Mientras que los representantes vivos de la *nouvelle vague* mantienen unas carreras de regularidad asombrosa, la mayoría de cineastas surgidos en los nuevos cines de otros países no han conseguido disfrutar de una trayectoria normalizada más allá del período en que se dieron a conocer. Francisco Regueiro (Valladolid, 1934) es buen ejemplo de ello.

Cineasta fundacional del Nuevo Cine Español, su filmografía se reparte entre los títulos punteros en su momento pero hoy casi olvidados como ***"El buen amor"*** (1963) y ***"Amador"***(1965); las películas que han envejecido mal, como ese insólito intento de hacer una obra a lo John Cassavetes titulado ***"Si volvemos a vernos"*** (1968) o ***"Las bodas de Blanca"*** (1975); la trilogía que lo recuperó a partir de los ochenta formada por las excelentes ***"Padre nuestro"*** (1985), ***"Diario de invierno"*** (1988) y ***"Madregilda"(1993),*** marcadas por la presencia en el guión de Ángel Fernández Santos -el retrato tan lírico como claustrofóbico de las tierras castellanas de las dos primeras las hermana con "El espíritu de la colmena" (1973) de Víctor Erice, también coescrita por el fallecido crítico de 'El País'-; y las obras directamente malditas como ***"Me enveneno de azules"*** (1978) y esta **"Carta de amor de un asesino",** puente entre las irreconciliables tendencias del Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona por la presencia de la musa de los catalanes, Serena Vergano, protagonizando una película plenamente adscrita a las inquietudes de los castellanos.

"Carta de un amor de un asesino" se centra en la frustración sexual, tema aglutinador de la filmografía de Regueiro: parejas que no pueden consumar su relación ("El buen amor"), insatisfacción matrimonial ***"Duerme, duerme mi amor"*** (1975)-, la impotencia y la virginidad ("Las bodas de Blanca"), la prostitución como forma de rebeldía ("Padre nuestro"), el complejo de Edipo y el fetichismo cinematográfico ("Madregilda")... Regueiro ha diagnosticado todas y cada una de las anomalías sexuales, expresión de un país reprimido desde las más altas Instancias hasta su rincón más recóndito. De todas ellas, "Carta de amor de un asesino" es la más hermosamente enfermiza (y, cómo no, maldita: no llegó a estrenarse comercialmente; y en la era digital sigue sin editarse en DVD).



Las cenizas del deseo.

Bibliotecaria soltera amante del esposo de su mejor amiga, Blanca (Vergano) recibe un día una carta de amor de un habitual de la biblioteca que ella ni tan siquiera recuerda. Después de haber matado aleatoriamente a diversas personas en un bar, el asesino (José Luis López Vázquez) se decide a confesarle su amor a Blanca en una epístola que escribe antes de suicidarse. A partir de entonces, esta mujer de vida sentimental frustrada que juega con su pececito rojo en la bañera (Pedro Almodóvar tenía que recordar este film antes de rodar "¡Átame!" en 1990) ve cómo la existencia de su desconocido adorador muerto cobra más fuerza que la de cualquier semejante vivo. Como si James Joyce hubiera ambientado su cuento final de "Dublineses" en una ciudad castellana de provincias, Regueiro construye su película a partir de la presencia de un muerto. El día a día de Blanca se ve transmutado por ese amor que nunca conoció y que se acaba convirtiendo en el único motor de su vida, la única posibilidad de satisfacción sexual en esa España donde el deseo imaginario acaba siendo, necesariamente, más tangible que la vida real. **EULÀLIA IGLESIAS**

44 "MONOS COMO BECKY (MONES COM LA BECKY)"

Joaquín Jordá y Nuria Villazán

Intérpretes: João Maria Pinto, Marian Varela, Jorge Larrosa, Ignasi Pons y los internos de las comunidades terapéuticas del Maresme.

1999



Del mal uso de la psiquiatría.

De todas las películas de Joaquín Jordá (Santa Coloma de Farners, Girona, 1935), **"Monos como Becky"** es la que refleja con mayor acierto y rotundidad el compromiso ético del cine con la realidad social que le toca vivir. Rodada después de que el cineasta sufriera una embolia cerebral, el film, un docudrama psicológico acerca del tratamiento de la esquizofrenia con arriesgadas técnicas quirúrgicas, está concebido como un manifiesto contra los prejuicios y la hipocresía social que suelen rodear a todos los enfermos que sufren patologías psiquiátricas.

Para evitar caer en sentimentalismos, Jordá evita el enfoque personal y deja que la denuncia siga el curso que plantean desde distintos ángulos y puntos de vista personalidades como el psiquiatra Valentí Agustí, los neurocirujanos J.A. Burzaco y Antonio Monteior Trindade, los médico-historiadores Enrique Jordá y Antonio Rey, el filósofo Jorge Larrosa, el sociólogo Ignasi Pons y los internos de algunos hospitales psiquiátricos de Cataluña. No es, por tanto, un documental manierista, sino más bien un alegato contra la barbarle médica y la inconsciencia social en la más pura acepción del término. Para articular el argumento, Jordá hace de la memoria un modo emocional de Interpretación crítica y pone en su punto de mira al neurólogo portugués Egas Moniz, Premio Nobel de Medicina en 1949 por sus Investigaciones sobre la aplicación de la lobotomía en seres humanos, que ya había puesto en práctica con una chimpancé agresiva llamada Becky.

Con la colaboración de Nuria Villazán en la dirección, Jordá construye una película que mezcla ficción y realidad. Por un lado, recrea cinematográficamente la biografía del controvertido neurólogo, interpretado con solvencia por Joao María Pinto, un actor que en el pasado estuvo ingresado en un psiquiátrico y que sobrevivió a una leucotomía. Por otro, selecciona las imágenes de una representación teatral dirigida por el propio cineasta donde intervienen los enfermos de un centro terapéutico del Maresme. A este juego combinatorio se añaden múltiples declaraciones y otros documentos, entre ellos las imágenes correspondientes al tratamiento que Jordá recibió tras sufrir su embolia cerebral.

Arriesgada y poco corriente, notoriamente singular, la película (aún no editada en DVD) conmueve por sus tomas desgarradoras y su extrema veracidad. Es asombrosa la sincera devoción del director catalán por dar voz a los enfermos, por recomponer su identidad destruida. Para conseguirlo, antepone siempre a la persona, profundiza en sus sentimientos más secretos, explora sus contradicciones y muestra sus miserias y grandezas para así provocar la Implicación del espectador, pero no como protección contra la realidad sino como el mejor medio para conocerla. El resultado final es una experiencia única, desgarradora, que sirve a los pacientes y a los propios creadores para exorcizar algunos fantasmas, poniendo en relieve la medida exacta del hombre y su condición precaria. Ni más ni menos, ni menos ni más. **PABLO G. POLITE**



Fábula de la resistencia.

43 "EL CORAZÓN DEL BOSQUE"

Manuel Gutiérrez Aragón

Intérpretes: Norman Briski, Ángela Molina, Luis Politti, Víctor Valverde, Santiago Ramos.

1979

Las inquietudes políticas, Izquierdistas y antifranquistas, de Manuel Gutiérrez Aragón (Torrelavega, Santander, 1942) se han manifestado a menudo en su cinematografía bajo la forma de transposiciones fabulescas y narraciones parabólicas. De ese modo de hacer son referencias señeras sus dos películas inmediatamente posteriores a la muerte del dictador, ***"Carnada negra"*** (1977) y ***"Sonámbulos"***(1978). No obstante, es con **"El corazón del bosque"** cuando ese procedimiento fructifica en un relato donde la creación de un espacio mítico, el empleo de arquetipos y la Infusión de la savia fantástica del Imaginarlo popular muestra todas sus potencialidades.

"El corazón del bosque" -todavía no editada en DVD- cuenta la historia de Juan (Norman Briski), un dirigente del Partido Comunista que en 1952 retorna a su pueblo natal para desactivar las células de resistencia armada. Esa lucha está encarnada en El Andarín (Luis Politti), un maquis que vive en los bosques una existencia fantasmagórica y ocupada por completo en un combate residual y sin esperanza. Pero con esa peripecia, que ilustra el traslado de la oposición al régimen franquista del campo a la ciudad y el fin de una etapa heroica y desesperada, Gutiérrez Aragón dispone los elementos para una Indagación antropológica repleta de resonancias mitológicas. El Andarín se erige así en una criatura de los montes, ya casi escindida del contexto histórico, que ocupa el lugar de los seres feéricos que en la tradición rural pueblan las forestas entregados a inescrutables impulsos y fines.

El director otorga al bosque un papel capital en esa transformación. Lo retrata como un espacio hostil, amenazador, Intangible, que tiene una relación simbiótica con el maquis. Lo ampara y lo destruye. Le da una dimensión legendaria pero lo aparta de la vida humana y, en última Instancia, lo precipita tan fuera de la evolución de la realidad social como para hacer necesaria su destrucción.

A Juan le corresponde ese cometido. Su antagonismo con El Andarín está representado como el de los dos oficiantes de una cacería. Juan pertenece a otra lógica y a otro tiempo que ha de sustituir al del maquis. Pero en esa persecución sufre también el subyugamiento del bosque y de su sacerdote-criatura. Para llegar a su presa, debe someterse a las reglas numinosas del lugar y correr el riesgo de quedar atrapado por su mística. Cuando finalmente la alcanza y le da muerte, su acción, antes que aniquilarlo, cristaliza el mito. Una actualización del ritual que se repetía en los bosques de Nemi, según "La rama dorada" (1890) de James Frazer, libro inspirador de la película en palabras del mismo Gutiérrez Aragón.

Este poder de evocación, conjugado con su sentido político y materializado con un tratamiento actoral en extremo comedido, finísimo en el dibujo de atmósferas, en la creación de la banda de sonido y en la elección de los encuadres y los fueras de campo, eleva "El corazón del bosque" a cotas de intensidad y verdad insólitas. Y de una riqueza de lecturas posibles desacostumbrada, máxime en un género tan abandonado en el cine español como la alegoría fantástica. **ALEXANDRE D'AVERC**

42 "ATRACO A LAS 3"
José María Forqué
Intérpretes: José Luis López Vázquez, Cassen, Gracita Morales, Alfredo Landa, Agustín González.
1962

Cuenta el cineasta Pedro Masó que el guión de **"Atraco a las 3"** se escribió tan sólo en nueve noches. Parece mentira que una pieza de relojería así, con un mecanismo que nunca falla, no sea producto de la larga tormenta de ¡deas de una horda de genios. No obstante, si se aparca el escepticismo, ese chivatazo explica su magia: la película más redonda del director José María Forqué (Zaragoza, 1923-Madrld, 1995), autor de una obra extensa, variada y sin otro título a la altura del comentado, sólo pudo surgir de la inspiración en estado puro. Su espontaneidad, su frescura y el don de permanecer viva en el recuerdo de quien tiene el placer de descubrirla deben de resultar de uno de esos instantes en que, de modo prácticamente sobrenatural, los factores confluyen y crean una obra irrepetible.

La comedia italiana de la época marcó la pauta de los responsables del film. El humor de títulos como "Rufufú" (Mario Monicelli, 1958), ingenioso, un punto absurdo y blanco pero de reverso reflexivo, era ideal para capturar el ánimo de la España del momento y, por extensión, ganarse la complicidad del espectador. Algo que no sólo supieron ver los artífices de "Atraco a las 3": más o menos inspiradas, "Los tramposos" (Pedro Lazaga, 1959) o "Los dinamiteros" (Juan García Atienza, 1963) también tienen ese molde. Aunque su armazón es jovial, propio de la comedia más o menos blanca (en contraposición con algunas obras de Luis García Berlanga de esos mismos años) el film de Forqué guarda tras las reacciones y las palabras de sus personajes una punzante instantánea de un país con heridas de carestía y ¡os ojos como platos ante el progreso.

No es fácil analizar con frialdad una película tan viva. Pero sí es factible intuir los motivos de su éxito, aquéllos por los que esa suma de humor y reflexión resulta tan perfecta. La base de ello está en un guión sin fisuras. Escrito al alimón por Pedro Masó, Vicente Coello y Rafael J. Salvia, el texto sobre el que se levanta "Atraco a las 3" no tiene tiempos muertos, acumula demostraciones de Ingenio y guarda, sin caer en Ingenuidades, ni en dogmas ni en maniqueísmos, varias líneas de cavilación.

El relato de las correrías de Don Galindo (José Luis López Vázquez) y compañía, un grupo de empleados que planean atracar la sucursal bancada donde trabajan, admite lecturas sobre la diferencia de clases, la injusticia laboral o el sueño de cambio. Ese cimiento de papel no es, sin embargo, la única razón de la fuerza del film. Ahí está también la habilidad de Forqué para levantar el armazón, para imprimir a las imágenes el nervio y la chispa de esas líneas. El director de ***"Amanecer en Puerta Oscura"*** (1957) logró contagiar a los actores la viveza del guión. Todos soberbios, perfectamente orquestados en el interior del plano, López Vázquez, Cassen, Gracita Morales y demás piezas de un reparto coral para el recuerdo muestran por la vía del humor la vulnerabilidad del hombre y dan cuerpo a los recovecos de una historia llena de historias.

Cuatro décadas después, Raúl Marchand dirigió "Atraco a las 3... y media" (2003), una revisión actualizada del film. No guarda asomo de lo que hizo grande a su modelo, y en ella las bromas se agotan al ser dichas. Divisa editó "Atraco a las 3" en DVD en 2002. **DESIRÉE DE FEZ**



Ladrones a su pesar.

41 "JUGUETES ROTOS"
Manuel Summers
Con Paulino Uzcudun, Nicanor Villalta, Guillermo Gorostiza, Ricardo Alís, Hilario Martínez.
1966



Los descartes del recuerdo.

anuel Summers (Sevilla, 1935-1993) pertenece a una de las primeras generaciones de directores formados en la Escuela Oficial de Cine de Madrid, uno de los pilares del llamado Nuevo Cine Español, corriente renovadora que, pese a las limitaciones de la época, intentó dinamizar el panorama cinematográfico del país realizando películas con cierta voluntad crítica y testimonial. Su primer largometraje, ***"Del rosa... al amarillo"*** (1963), obtuvo la Concha de Plata en el Festival de San Sebastián, y el segundo, ***"La niña de /uto"*** **(1964),** ganó una mención en Cannes. Después llegarían ***"El juego de la oca"*** (1965) y el documental **"Juguetes rotos",** que cierra la primera etapa de su filmografía, carente de interés a partir de entonces.

A Summers, quien conocía al boxeador Paulino Uzcudun y se había planteado realizar una película sobre su figura, le proporcionó la ¡dea de rodar "Juguetes rotos" el film italiano "Este perro mundo" (Gualtiero Jacopetti, 1962), un documental, titulado originalmente "Mondo cane", sobre las extravagantes costumbres de diferentes lugares del planeta que en realidad no era más que una excusa para exhibir imágenes relacionadas con el sexo y la violencia. Inauguró el subgénero "mondo", que dio pie a numerosas secuelas, y obtuvo un sonado éxito, así que el director sevillano pensó que su propuesta sería bien acogida.

En busca del componente sensacionalista, Summers propuso al periodista Tico Medina participar en el guión, y entre ambos escogieron a los protagonistas del film, una galería de personajes que alcanzaron la gloria en diversas disciplinas, como el futbolista Guillermo Gorostiza o el torero Nicanor Villalta, pero que habían caído en el olvido y malvivían en asilos, arruinados o enfermos. Una mirada critica recompensada en el Festival de Valladolid, pero que tuvo problemas con la censura *"en la parcela de las encuestas a la gente de la calle -maletillas, boxeadores y las familias de éstos- porque presentaban, de alguna forma, una triste cara de la economía del miserabilismo, de la España que se pretendía casi europea, y podía molestar la conciencia del régimen"* (Zacarías Cotán Rodríguez en "Manuel Summers, cineasta del humor"; Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 1993). Su castigo fue una carrera comercial desastrosa.

Pese a su componente crítico, "Juguetes rotos" es una película muy contradictoria, a mitad de camino entre la denuncia, el docudrama, el costumbrismo, la nostalgia, el efectismo y la sensiblería. Las Imágenes, *"emancipadas de su autor, revelan una potencia y una verdad poco comunes en el cine español de los sesenta"* (Andrés Peláez Paz en "Antología crítica del cine español 1906-1995", edición de Julio Pérez Perecha; Cátedra-Filmoteca Española, 1998), pero resulta muy difícil emancipar esas imágenes de su autor, ya que Summers opta por un tipo de narración donde el montaje, la recreación de situaciones y una omnipresente voz en *off* se confabulan para ofrecer un todo donde desde un punto de vista analítico parece importar más la reflexión sobre las fronteras del documental que el retrato sociológico. Y ahí radica buena parte de su interés.

"Juguetes rotos" no ha sido publicada en DVD, pero existe copia comercializada en VHS editada por Sogepaq Video en 1997. **EDUARDO GUILLOT**

40 "A TIRO LIMPIO"
Francisco Pérez-Dolz
Intérpretes: José Suárez, Luis Peña, Carlos Otero, María Asquerino, Joaquín Novales.
1963

La España franquista no fue el caldo de cultivo más apropiado para la existencia y ¡a consolidación de un género con especificidades tan evidentes como el cine negro, ya que para su desarrollo es casi imprescindible *"un marco de libertades democráticas que garantice las implicaciones críticas, morales e ideológicas, así como los postulados de ambigüedad y denuncia que lo caracterizan"*(Antonio Llorens en "El cine negro español"; Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1988). Sin embargo, a partir de los años cincuenta pueden localizarse algunas estimables aproximaciones al género, como "Brigada criminal" (Ignacio F. Iquino, 1950), "Apartado de correos 1001" (Julio Salvador, 1950) o "091 Policía al habla" (José María Forqué, 1960), generalmente enfocadas a relatar acciones policiales (la figura del detective privado, tan habitual en el género negro estadounidense, fue prácticamente inexistente en el cine español de aquellos años).

Es en la década de los sesenta, coincidiendo con cierta apertura del régimen, cuando algunos directores, impregnados de los aires renovadores que soplan en el cine europeo, intentan adaptar sus códigos a la realidad española. Barcelona se convierte entonces en el escenario principal de una serle de películas que otorgan el protagonismo a los personajes fuera de la ley, antihéroes condenados al fracaso de antemano, pero retratados con cierta complejidad. Es el caso de "No dispares contra mí" (José María Nunes, 1961), "Al otro lado de la ciudad" (Alfonso Balcázar, 1961) o **"A tiro limpio",** ópera prima de Francisco Pérez-Dolz (Madrid, 1922), quien había sido ayudante de dirección de Francisco Rovira Beleta en "Los atracadores" (1960) y, por tanto, estaba familiarizado con la tradición del cine negro barcelonés.

En "A tiro limpio" se combinan elementos del film *noir* norteamericano, como la fotografía contrastada y una composición donde resulta obvia la influencia de "Sed de mal" (Orson Welles, 1958), tanto en el plano secuencia inicial como en el uso de la profundidad de campo, con otros elementos propios del *cinéma vérité,* como la utilización de escenarios urbanos, que demuestra su voluntad realista, igualmente patente en la descripción de tipos -un grupo de delincuentes profesionales, desesperados y sin escrúpulos que no dudan en golpear a las mujeres o matar a los representantes de la ley- y espacios -la oficina de recaudación de la quiniela, el prostíbulo o la estación de metro, en cuyas escaleras mecánicas tiene lugar la magnífica secuencia final, donde la policía acribilla a José Suárez-.

El crimen paga, pero en el film Pérez-Dolz evita subrayar cualquier tipo de lección moral, motivo por el que, desde su gestación, no fue visto con buenos ojos por la censura, a los que tampoco debió de hacer gracia que un personaje se expresara en catalán. De hecho, uno de los actores que interpreta a los malhechores (Joaquín Novales) era en realidad un administrativo que trabajaba en una comisaría y fue introducido en el rodaje con objeto de ejercer un mayor control sobre la película, que se estrenó discretamente y no fue rehabilitada hasta la década de los ochenta, cuando la crítica la situó entre los mejores ejemplos de cine de género realizados en España. Aun así, no ha sido editada en DVD. **EDUARDO GULLOT**



Dignidad de género.

39 "SURCOS"
José Antonio Nieves Conde
Intérpretes: Luis Peña, María Asquerino, Francisco Arenzana, Marisa de Leza, Montserrat Carulla.
1951


Madita post-guerra...

"S úrcos" es una película de ambigüedades, de dobles Intenciones y de dobles efectos. Conservadora y desafiante al mismo tiempo, apta para el poder y denunciadora de la corrupción y del malestar social provocado por ese mismo poder. Promovida por reconocidos falangistas, pero a la postre crítica con los efectos de los primeros años del franquismo. Es unívoca, clara y precisa, sin embargo, en el retrato social vivo, y muy crudo, de la España de la post-guerra a la entrada de los años cincuenta. El director José Antonio Nieves Conde (Segovia, 1915) había firmado una serle de películas policíacas, ***"Senda ignorada"*** (1946), ***"Angustia"*** (1947) y ***"Llegada de noche"*** (1949), cuando conoció por fin el éxito con ***"Balarrasa"***(1950), moralina sobre un soldado convertido en cura para salvar a su familia. Ese mismo año, Nieves Conde aceptó la adaptación de un argumento de Eugenio Montes que convirtió en guión definitivo con aportaciones de Gonzalo Torrente Ballester.

La ¡dea era alertar sobre la nueva lacra de la sociedad española del momento: el abandono del campo por parte de familias enteras para abrazar las promesas de la gran ciudad. La película pretendía mostrar lo traicionera y dura que era la vida urbana, y lo consiguió. Pero sobre esa pretensión moralizante, que no difiere mucho de la de Paco Martínez Soria en la posterior "La ciudad no es para mí" (Pedro Lazaga, 1966), afloraba algo radicalmente distinto: un retrato descorazonador de la España de ese momento, tomado directamente de la calle y plagado de lecturas nada complacientes con las promesas franquistas; el estraperto, la prostitución y el robo como únicas salidas de gentes honradas pero machacadas por la pobreza, el engaño y el despotismo de un Madrid convertido en jungla, en un "sálvese quien pueda" sin reglas ni compasión.

El padre se desvanece en la esclavitud mecánica de una fábrica. El hijo es arrastrado al robo de sacos en camiones nocturnos y humillado por un déspota. La hija, Tonia, que aspira a ser cantante, se convierte en la burla de un público despiadado y acaba aceptando la oferta sexual de su mentor. Y la joven de la familia que les acoge se dedica al estraperto sin posibilidad de pensar ya en ilusiones. Lo que se presentaba como una advertencia sobre lo benéfico que es permanecer en el campo (por tanto, en la inamovible tradición) devenía en sobrecogedora denuncia de una sociedad corrupta e irrespirable. Por eso "Surcos" creó disensiones en la Junta Superior de Orientación Cinematográfica: unos la tachaban de traidora y otros la veían edificante; y tras pasar la censura de la última escena (Tonia se quedaba en la ciudad, rechazando la vuelta a la tierra de la familia), fue declarada película de Interés nacional.

Hoy queda como una Imprescindible, avanzada y nada complaciente disección de su época, con influencias del neorrealismo Italiano (aunque en un diálogo se Ironice con el movimiento *"que se lleva")* en la forma de integrar a los personajes en las calles de Lavapiés, o en esa casa con gran escalera convertida en patio vecinal que Nieves Conde recorre repetidamente transmitiendo el desolado regreso diario al hogar, que es enjambre ruidoso y desesperanzado. "Surcos" está editada en DVD en la colección "100 años de oro del cine español" (Mercury Films, 2003). **RICARDO ALDARONDO**

38 "LA SEMANA DEL ASESINO"

Eloy de la Iglesia

Intérpretes: Vicente Parra, Emma Cohen, Eusebio Poncela, Vicky Lagos, Lola Herrera

1972

Quién iba a decir que con el paso de los años Eloy de la Iglesia (Zarautz, Guipúzcoa, 1944) acabaría cobrándose una merecida autoría. A dos décadas vista, los que podríamos denominar sus retratos de democracia, ***"El diputado"*** (1978), ***"Navajeros"*** (1980) o las dos entregas de ***"El pico"*** (1983 y 1984), siguen teniendo su peso como crónicas groseras, casi esperpentos sociales ambientados en tiempos de la UCD y en la primera era socialista. A tres décadas vista, las primeras escaramuzas permanecen ocultas por los años, películas de correctísimo acabado formal, accesibles para el gran público aunque con algunas cargas de profundidad ocultas. La "amenaza" al ciudadano medio del tardofranquismo se escondía bajo géneros reconocibles (el melodrama pugilístico, el *thriller* o la ciencia-ficción) rematada a veces con nombres de tirón como Carmen Sevilla, el entonces popular José Legrá -protagonizó ***"Cuadrilátero"*** (1970) siendo ya campeón del mundo de los pesos pluma- o el divísimo Vicente Parra. Será precisamente el actor valenciano quien, en 1972, intentando escapar de la sombra larguísima de Alfonso XII, asuma **"La semana del asesino"** como proyecto personal, colaborando en su producción y protagonizándola. Y resulta evidente que pocas cintas como ésta podían ofrecerle a Parra la posibilidad de moverse por otros registros y arriesgar planta. "La semana del asesino" servirá también para que Eloy de la Iglesia empiece a soltar lastre dejando asomar de manera explícita su ideario político, su cinismo inamovible frente a una sociedad que nos aisla y azuza como a perros hambrientos.

Marcos (el personaje de Parra) es un obrero en sus 40 que apura una vida adocenada entre su trabajo como matarife y una relación de pareja frustrante. En siete días de pleno verano, el azar y el miedo le llevan a cometer siete asesinatos, acumulando los cuerpos en su casa. Sin embargo, la novedad del planteamiento reside en los escenarios de la tragedia, que cargan con tanto peso en la película como el relato mismo o las Interpretaciones: el matadero (puro Georges Franju), la piscina nocturna (que se intuye lugar de *cruising* entre el Madrid más selecto) y sobre todo el descampado y la planta baja donde el protagonista se esconde, un recinto en medio de la nada, entre celda y refugio, equiparable casi con el caserón de "La noche de los muertos vivientes" (Georges A. Romero, 1968). Cada uno de esos escenarios es Infinitamente más elocuente al hablarnos de la Insoportable náusea del protagonista (imagen negada del trabajador español) que los vanos esfuerzos por parte de Parra para dar un empaque dramático a su papel. Y el guante echado al actor dándole el protagonismo absoluto de la cinta se queda en poco por una interpretación acartonada, especialmente en las secuencias que comparte con Eusebio Poncela (ya entonces se comía la pantalla y algunas butacas de la primera fila).

Sin embargo, la película finalmente asume este naufragio interpretativo, lo hace suyo, aislando al chacinero criminal que camina entre el resto de Intérpretes bajo algún tipo de hipnosis, mudo, Incapaz de comprender lo torcido de su fortuna. "La semana del asesino" no está editada en DVD. **FRAN GAYO**



Tragedia en siete actos.



Este país de todos los demonios.

37 "LEJOS DE LOS ÁRBOLES"

Jacinto Esteva

1972

No Importa que los principios teóricos del grupo fueran más bien difusos, que sus realizaciones fuesen escasas y que su intento de crear una corriente estética e industrial se cerrara en falso. La importancia de la Escuela de Barcelona finca en su anhelo de abrir una brecha respecto a los temas, las formas de representación y los canales de creación tanto de la cultura oficial del régimen franquista como de los cineastas que la atacaban en clave realista y social. Y en esa acometida, correspondió a Jacinto Esteva (Barcelona, 1936-1985) el papel de alma máter a la vez que el de su más quimérico actor.

Arquitecto, cineasta y más tarde aventurero en África, Esteva esquilmó el burgués erarlo familiar para montar la productora Filmscontacto, que sería matriz de la mayor parte de obras de la Escuela. Codirigió junto a Joaquín Jordá el film manifiesto del grupo ***"Dante no es únicamente severo"*** (1967) y, una vez muerto, fue protagonista ausente de "El encargo del cazador" (1990), donde Jordá evocaba y pasaba cuentas a aquella utópica generación.

Pero fue **"Lejos de los árboles"** el más pertinaz de todos sus proyectos, tanto por su dilatadísima gestación como por la fascinación que su objeto ejerció sobre el director. La historia de la película comienza en 1963. Esteva y un pequeño grupo de colaboradores filman por distintas reglones de España fiestas populares y rituales litúrgicos. Y entre el variado repertorio, escogen aquéllos en que se hace más presente el atavismo, el fanatismo religioso y la mitología de la muerte. No en vano, el título original iba a ser "Este país de todos los demonios". Pero las autoridades censoras no gustaron ni del título ni de la intención, coligieron que el objetivo era retratar una España bárbara y retrasada y pusieron toda suerte de trabas al rodaje. La brega se alargó hasta el estreno casi clandestino de la película en 1972, tras cuatro montajes que depuraron las dieciocho horas del primero de todos ellos.

Pero si ese propósito que advertía la censura pudo estar en el origen del film, no hay duda de que el largo proceso creativo transformó la perspectiva del director y de que el resultado final elude toda lectura maniquea. La mirada de Esteva es la de alguien perplejo por la coartada cultural que ampara a todos esos ritos tradicionales y espeluznado por su brutalidad manifiesta; mas también la de quien ha quedado subyugado por ese primitivismo, por su compás salvaje y su poética ancestral. Un hombre que no duda en reconstruir algunos rituales ya extinguidos, alterando la pretendida transparencia documental, para solidificar el sentido de su discurso.

Sin embargo, el contraste que Esteva ofrece entre esa civilización rural y la ciudad no ofrece consuelos: las escenas urbanas reproducen a su vez las danzas automáticas y grotescas de las discotecas o los espectáculos sórdidos de cabaret.

No sorprende así que una exhibición tan feroz de todo lo irracional y turbador que anida en la realidad de un país espantara al tardofranquismo y convirtiera a "Lejos de los árboles" (no editada en DVD) en cuerpo maldito de su cinematografía. **ALEXANDRE D'AVERC**



La esperanza truncada.

36 "SIERRA DE TERUEL"
André Malraux
Intérpretes: José Santpere, Andres Mejuto, Julio Peña, Pedro Codina, José María Lado.
1939

Cuando decidió filmar su única película, el francés André Malraux (París, 1901-Crèteil Val de Marne, 1976), ya era un reputado escritor, que habla publicado novelas como "Los conquistadores" (1928), "La condición humana" (1933) o "La esperanza" (1937), en la que se basó para realizar **"Sierra de Teruel".** El escritor se había revelado también como un obsesivo seguidor de causas revolucionarias o lugares en conflicto colectivo, que le llevarían primero a abrazar el marxismo, luego a participar en la guerra de Indochina y más tarde a integrarse en el bando republicano de la Guerra Civil española al frente de una escuadrilla de aviación.

Sus experiencias en España le brindaron material para la novela "La esperanza", de la cual, con la ayuda del escritor Max Aub, seleccionó algunos fragmentos para llevarlos al cine. En su visita a Estados Unidos para buscar más adhesiones a la causa republicana, se le ofreció a Malraux una amplia red de cines para proyectar material de propaganda, y esa propuesta le dio la ¡dea de hacer la película. El cineasta Denis Marion le ayudó a conseguir el material necesario, y el gobierno republicano le procuró el dinero: 100.000 francos franceses y 750.000 pesetas.

El rodaje tuvo lugar en la última parte de la guerra, entre finales de 1938 y comienzos de 1939, y algunas tomas tuvieron que realizarse en París, en los estudios Joinville, porque Franco ya había tomado Barcelona. Por eso la negrura de esa etapa final baña la película, que pretendía reflejar el esfuerzo del bando republicano. "Sierra de Teruel" se abre y se cierra con la celebración de ritos funerarios; y aunque Malraux trataba de contagiar su entusiasmo y mostrar las duras condiciones en que los republicanos hacían frente al levantamiento militar, no puede evitar que la sensación de derrota y dolor, ya inmenso, impregnen la película. Eso es, por otra parte, lo que hace de "Sierra de Teruel" mucho más que un documento de la época o una simple llamada a la solidaridad y al apoyo a la causa. Malraux combina dos conceptos en principio contrarios: la crónica de urgencia con imágenes que apenas se distinguen del documental de guerra, y el elaborado discurso lírico heredado de las técnicas de montaje soviéticas, con sus alusiones al esfuerzo colectivo y sus organizadas descripciones del trabajo del pueblo en favor de una causa común.

Como coletazos de un organismo vivo, "Sierra de Teruel" dispara una serie de acontecimientos torpemente engarzados como relato de ficción, pero con una gran capacidad de impacto y conmoción en el espectador, desde el realismo de unas gentes de rostros ancestrales que prestan su cacerola para contener dinamita hasta la estrategia militar. El sacrifico de un hombre que se estrella con su coche contra un cañón para inutilizarlo; la búsqueda desde el aire de un aeródromo enemigo con la difícil ayuda de un campesino dubitativo o el descenso del cortejo fúnebre por la montaña después de la locallzación de los cuerpos sin vida tras el accidente aéreo, visualizado en forma de zeta en un sobrecogedor plano general final, describen un territorio insólito para el film bélico, entre la aventura, la denuncia, el lamento y la esperanza en una humanidad mejor.

RICARDO ALDARONDO

35 "LA PIEL QUEMADA"
Josep Maria Forn
Intérpretes: Antonio Iranzo, Marta Máy, Ángel Lombarte, Silvia Solar, Luis Valero.
1967

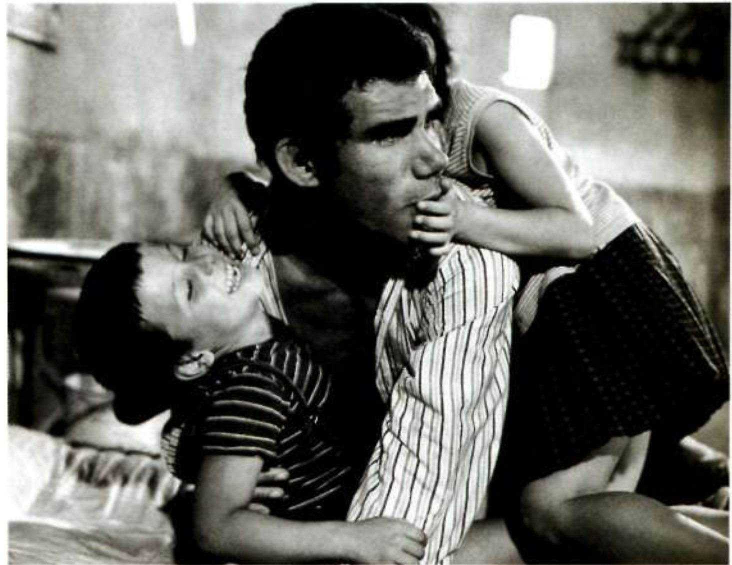
Si la voluntad de hacer un realismo crítico del llamado Nuevo Cine Español tuvo que aceptar la tutela de las autoridades reformistas del franquismo y lidiar con las cortapisas de la censura, ese empeño trasladado a Cataluña afrontó dificultades sobreañadidas. Por un lado estaba la hipersensibilidad del régimen a cualquier reivindicación que pudiera leerse en clave de regeneracionismo nacional catalán. Y por otro cabo, se encontró con el rápido menosprecio que el sector de creadores y críticos aglutinados en la Escuela de Barcelona desarrolló hacia las fórmulas de cine social que venían de Madrid y que etiquetó despectivamente como "cine mesetario".

Ésas son algunas de las razones que permiten explicar la escuálida nómina de films catalanes aparecidos con esas premisas durante la década de los sesenta. Por Interés y trascendencia cabría reseñar "El último sábado" (Pere Balañá, 1967) y, por encima de todas, **"La piel quemada"** de Josep Maria Forn (Barcelona, 1928).

Forn, a diferencia de muchos de sus bisoños coetáneos, se había fogueado como realizador de películas de encargo para distintos productores. Pero hasta "La piel quemada" no gozó de plena autonomía creativa. Casi un accidente en su carrera, pues su siguiente proyecto, "M'enterro en els fonaments" (1969), sufrió la sañuda hostilidad de la Comisión Delegada de Censura, padeció salvajes podas y aun así no se estrenó hasta 1975, con el título castellano de ***"La respuesta".***

Pero Forn aprovechó la ocasión para desafiar tópicos y pergeñar un retrato nada complaciente del desarrollismo económico y de sus efectos más disimulados. En "La piel quemada" se aborda el problema de los Inmigrantes que llegan a Cataluña para escapar no ya de la justeza y la eventualidad, sino de la miseria y la explotación caciquil, como la escena de la contratación de jornaleros exhibe con indisimulada crudeza.

En un registro que linda con el documental, Forn recoge el periplo de un albañil andaluz llegado a la Costa Brava (Girona) que espera durante un fin de semana la venida de su familia. Pero su deslumbramiento por esa sociedad opulenta, que se divierte y se tuesta al sol, contrasta con la espalda quemada de los trabajadores de la construcción y los patrones que sustituyen los métodos de explotación meridionales por fórmulas más refinadas de sometimiento.



Inmigración y desarraigo.

Alejado de planteamientos simplistas, el director catalán apunta a las repercusiones del fenómeno inmigratorio: la falta de alternativas de quienes abandonan su tierra, su difícil engarce en otra sociedad con referentes culturales incluso antagónicos y que no dispone de los medios para su Integración. Y el consecuente desarraigo, la tierra de nadie: obras, descampados y barracas son el paisaje real y moral del film, con el que aquellos desdichados pagan los platos rotos de estructuras políticas y económicas culpables.

Huelga decir que una película tan a contrapié no encandiló al régimen franquista, pero todavía menos a cierta burguesía catalana que mientras fingía su rearme nacional establecía dudosas complicidades con la tecnocracia franquista. Hoy sigue sin editarse en DVD.

ALEXANDRE D'AVERC

34 "EL ASESINO DE PEDRALBES"

Gonzalo Herralde

Con José Luis Cerveto, Fernando Chamoro, Antonio García, Rafael Gavilán, Francisca Seguer.

1978



Las palabras del condenado.

José Luis Cerveto fue estrella de las crónicas de sucesos en 1974. Asesinó al matrimonio para el que trabajaba en un chalet del barrio de Pedralbes, en Barcelona. Tras ser despedido, los masacró a puñaladas y se marchó intentando simular un robo. Detenido en comisaría, Cerveto se derrumbó y confesó. Fue condenado a dos penas de muerte que le indultó el rey tras el fallecimiento de Franco. Sin embargo, el asesino pidió por conducto legal al monarca que se cumpliese la condena porque no se consideraba digno de convivir con los demás, lo que parecen confirmar sus intentos de suicidio. La opinión pública a la que conmocionó el crimen se alimentaba de los titulares de 'El Caso', pero también de! convulso periodismo político y social de la transición. Un caldo de cultivo ideal para el documental, un género que obtuvo una gran cosecha en la época con cintas como "El desencanto" (Jaime Chávarri, 1976) o "Numax presenta..." (Joaquín Jordá, 1979).

En 1978, Gonzalo Herralde (Barcelona, 1949) aborda **"El asesino de Pedralbes".** El director ya había probado suerte con el documental un año antes con ***"Raza, el espíritu de Franco"*** (1977). Le llama la atención que Cerveto solicitara al rey la ejecución de su condena a muerte, y se encuentra a un criminal convicto en la cárcel de Huesca que se debate entre el exhibicionismo verbal y la necesidad de ser escuchado. A Herralde le ha tocado la lotería por única vez en su vida.

La obra es una larga entrevista con el asesino sin más adornos que contrarréplicas de quien le pudo conocer. Sin una dirigista voz en *off*, el peso de la narración cae completamente sobre las palabras de Cerveto, sobre su prodigiosa memoria y sobre la magia del montaje. No deja nada en el tintero: una madre desnaturalizada, monjas brutales, el centro correccional donde es víctima de abusos sexuales. Cuenta como, ya instalado en Barcelona, se acerca a niños en las salas de recreativos para mantener relaciones sexuales. Un plano terrorífico: mira por una ventana de la cárcel y cuenta que de vez en cuando mira a los chiquillos jugar desde esa ventana para ver si aún siente algún impulso.

Cerveto se sabe observado por la cámara. Se aprovecha. Se pone minucioso explicando su trabajo en la casa de Pedralbes donde cometió su crimen. Un plano fijo eterno sobre él y la profusión de detalles sobre el asesinato bastan para confirmar que su actitud en el juicio era algo más que insolencia. En él, su aterrada madrina de prisión, como el espectador en el visionado, pasó de la lástima al terror en segundos por su lógica fría y deshumanizada.

Herralde hace la película desde el respeto al público, al contrario que los programas de televisión que le imitaron. No comete el error de juzgar a Cerveto. Deja que se explaye, que se preocupe por su actos, que intente buscar respuestas a sí mismo, que reivindique su derecho a la pena de muerte, que cargue contra el sistema penitenciario. Y deja que su mirada se clave en el espectador, Informado y al borde del veredicto, en un plano final congelado. Como si de un Antoine Doinel con más mala estrella se tratara.

Al acabar su condena, Cerveto fue puesto en libertad y se Instaló en Madrid. "El asesino de Pedralbes" fue editada en VHS por Manga Films, pero todavía no en DVD. **RAYMOND M. ABEL**

33 "LOS TARANTOS"

Francisco Rovira Beleta

Intérpretes: Carmen Amaya, Sara Lezana, Daniel Martín, Margarita Lozano, Antonio Gades.

1963

Sospechosos recurrentes y víctimas propiciatorias de todos los ultrajes, los gitanos han sobrellevado el estigma de su diferencia con penurias demasiado largas y reiteradas. Y el cine, tan a menudo correa de transmisión del pensamiento dominante, los ha tratado conforme a ese patrón prefijado.

En algunas ocasiones, ese cliché de la marginalidad culpable ha sido sustituido por un romanticismo de caña y cordel. Existe asi una veta cinematográfica española que no duda en apropiarse de los aspectos más resultones y vistosos de la tradición calé para aderezar de pintoresquismo sus historias: una imagen de tipismo folclórico asaz rentable para vender en el extranjero.

No extraña entonces que hasta 1963, con el precedente ilustre de "Misterio y duende del flamenco" (Edgar Neville, 1953), una película no propusiera un acercamiento a la cultura gitana que fuera más allá de las manidas adulteraciones. El mérito de clavar ese hito correspondió a **"Los Tarantos"** de Francisco Rovira Beleta (Barcelona, 1913-1999).

Este cineasta catalán había destacado diez años atrás con ***"Hay un camino a la derecha"****{1953),* que ya anticipaba su afición por los escenarios naturales y por espacios laterales de la vida cotidiana. Pero el rodaje de "Los Tarantos", una revisión de la tragedia shakesperiana de Romeo y Julieta en clave romaní, le brindó la excusa para adentrarse en el barrio de chabolas barcelonés del Somorrostro y retratar con sensibilidad documentalista aquel asentamiento.

Únicamente por ese logro, y por el pliego de cargos que la sola mostración de tal margen presentaba, la película tenía un interés etnológico y social de primer orden. Aunque las audacias de Rovira Beleta Iban todavía más lejos. Con la cortina de humo de un drama de clanes, el film osaba abordar, no olvidemos el año ni las circunstancias, un conflicto económico y de clase (los míseros bailaores frente a los acomodados chalanes), así como una fractura generacional entre padres e hijos.

Pero "Los Tarantos" contiene, sobre todas, una vindicación subversiva: la de la identidad gitana, la de su belleza y la de su derecho a existir. A tal efecto, las actuaciones de los artistas gitanos del elenco, algunos de ellos autóctonos del barrio del Somorrostro, están recogidas con Integridad y hasta con un punto de estilización. Y la presencia de Carmen Amaya, de su gesto magnético, de su baile telúrico, es aún hoy estandarte de la dignidad y la hermosura de todo un pueblo.

Y todo ello sin menoscabo del aspecto más comercial del film, pues los números musicales, a la par que servían como descripción de carácter o como progreso de la narración, transponían concepciones del musical norteamericano de gran eficacia estética (Antonio Gades bailando por unas Ramblas nocturnas y mojadas por el agua de las mangueras), mientras el tránsito anterior de Rovira Beleta por géneros variados se hacía visible en el planteamiento de escenas que evocaban el realismo poético y hasta el *western.* Una habilidad en la conjugación de rasgos autorales y requerimientos industriales que le supuso una nominación al Oscar a la mejor película de habla no Inglesa y un creciente aprecio crítico con el correr de los años.

"Los Tarantos fue editada en DVD por Divisa en 2003. **ALEXANDRE D-AVERC**



Pasión y respeto.

32 "AMANTES"
Vicente Aranda
Intérpretes: Victoria Abril, Jorge Sanz, Maribel Verdú, Enrique Cerro, Mabel Escaño.
1991

Autodidacta, *underground* en sus inicios -su segunda película, la hermética ***"Fata Morgana"** (1965),* es uno de los manifiestos de la controvertida Escuela de Barcelona-, poco aficionado a las citas cinéfilas y mucho a las adaptaciones literarias, Vicente Aranda (Barcelona, 1926) tocó techo con **"Amantes",** su mejor obra, la más depurada, conmovedora e intensa de su polémica y, muchas veces, desconcertante filmografía.

"Amantes" iba a ser uno de los episodios de la segunda tanda de "La huella del crimen", la serie de televisión realizada por Pedro Costa a la que Aranda ya contribuyó en 1985 con "El crimen del capitán Sánchez". Pero a medida que escribía el guión junto a Álvaro del Amo y Carlos Pérez Merinero, se dio cuenta de que este suceso que tuvo lugar en el barrio madrileño de Tetuán en 1949, y del que apenas existen datos, reclamaba más y más metraje.

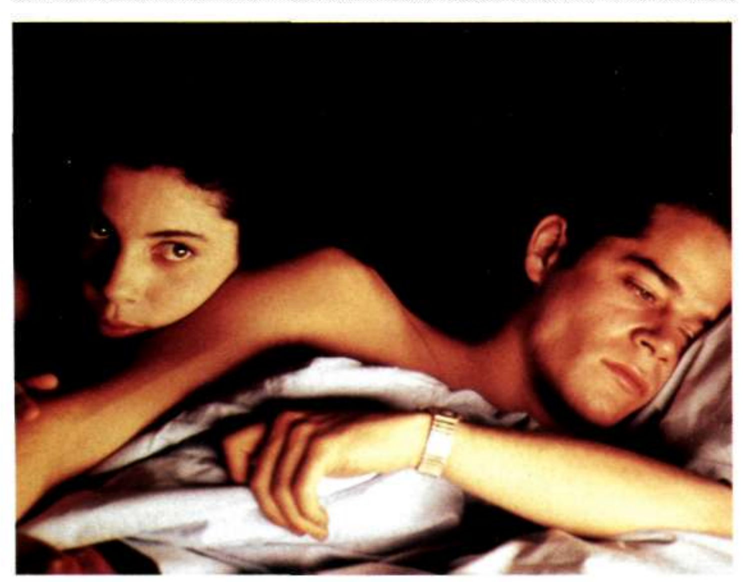
"Amantes" es, ya desde su título, una historia trillada, vulgar: un chico que acaba de terminar el servicio militar (Jorge Sanz) se debate entre la estabilidad que le ofrece su novia virgen y decente de toda la vida (Maribel Verdú), y el sexo salvaje y tos trapícheos -pequeñas estafas, contrabando- que le descubre una madura *femme fatale* (Victoria Abril). Sin embargo, la España gris y mediocre de finales de los años cuarenta sólo podía generar historias así.

En cierta forma, la estrategia de Aranda es la misma que la que siguió Luchino Visconti en "Obsesión" (1943): partir de un clasicote triángulo de cine negro para retratar la mísera sociedad de post-guerra del país. Y aunque se trata de un film de Interiores y primeros planos, casi claustrofóbico, "Amantes" es una de las mejores visiones del franquismo en el cine. Por algo los mínimos elementos descriptivos que utiliza Aranda -como la misa militar que abre la película- están relacionados básicamente con la iglesia y el ejército.

Algunos han visto aquí la historia de una pasión obsesiva, extrema, devoradora. Sin embargo, este tipo de *amor fou* suele iluminar a tos personajes, los engrandece, y eso no pasa con Jorge Sanz, que tiene un calentón corriente y mollente. El *amor fou* en "Amantes" lo viven Victoria Abril, *femme fatale* nada fría y muy visceral que renuncia por orgullo al dinero que necesita desesperadamente; y sobre todo el personaje de Maribel Verdú, el único de los tres que ama hasta la muerte. Su asesinato es, en realidad, un suicidio asistido, y es extraordinario que el director catalán lo sitúe frente a una catedral, símbolo de ese catolicismo castrante que es, en última instancia, responsable de su fracaso (en cambio, hay que reconocer que lo del villancico como banda sonora es sentimentalismo barato).

Coherentemente, Aranda no toma partido por ninguna de las dos mujeres. La única secuencia donde ambas se encuentran solas, frente a frente, está planificada de forma perfectamente simétrica. Tras el asesinato, el cineasta remata magistralmente el film con un arrebato fatalista. Cuando los amantes se reencuentran, Aranda hace que los dos unan sus manos a través del cristal de un tren, símbolo de la Imposibilidad de mantener viva esa pasión que les abocará a la tragedia.

"Amantes" fue editada en DVD en 2003 en la colección "Un país de cine" de 'El País'. **ÓSCAR DEL POZO**


Deseo en tiempos duros.

31 "CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA"
Basilio Martín Patino
1971


Los rostros de la post-guerra.

Predecir el futuro pasa por conocer el pasado. Para eso existen los recuerdos, esa memoria personal que Basilio Martín Patino (Lumbrales, Salamanca, 1930) siempre ha tratado de recuperar para librarse de otra colectiva, a menudo impuesta y en absoluto fiable. De ***"Nueve cartas a Berta"*** (1967) a la reciente ***"Octavia"*** (2002), toda su obra gira en torno a la relación dialéctica entre el individuo y la Historia, principio fundamental del juego de contrarios -la existencia y la muerte, el orden y el caos, la felicidad y la desgracia- que cristaliza en uno de los discursos más singulares, Imaginativos y decididamente Insobornables del cine español.

Desde que, espoleado por el fracaso de un argumento Intervenido ***"Del amor y otras soledades"*** (1969)-, decidiera apartarse de la industria convencional, el director salmantino ha pivotado del documento-ficción a la ficción-documento, entendiendo el audiovisual como un campo abierto para la experimentación y alimentando el fantasma de la libertad con la fundación de su propia productora, La Linterna Mágica, en 1982. Y aunque, quijote del Inconformismo y de la reflexión, continúa brindando arriesgadas piruetas en vídeo -el documental "La seducción del caos" (1991) para TVE- y grandes saltos de pantalla -la serie de Canal Sur "Andalucía, un siglo de fascinación" (1996)-, nunca ha igualado el Impacto de su radiografía crítica de la post-guerra española.

Primera parte de una trilogía clandestina de apariencia impremeditada que luego completarán la espeluznante ***"Queridísimos verdugos"*** (1973) y la menos lograda ***"Caudillo"*** (1974), **"Canciones para después de una guerra"** es, más que una película, un exorcismo. A partir de materiales de desecho -fragmentos del No-Do, documentales, fotografías, febeos, libros de texto, citas a largometrajes ajenos- contrapuestos a una banda sonora trufada de coplas populares, himnos militares y *hits de* la época, libera los demonios de una generación que, al fin, ve restituida la verdad. Su verdad de hambre y miseria, de represión y aislamiento, de-como dice una temblorosa voz en *off- "oscuridad, vacío y miedo".* Su verdad y no la de un régimen que, con aquellas melodías, pretendía devolver a los ciudadanos al redil de la redención y que, en ocasiones, conseguía justo lo contrario: una válvula de escape para, como insiste esa misma voz en *off, "ayudarnos en la necesidad de soñar y en el esfuerzo de vivir".*

Desde el último parte de guerra hasta esa mirada interrogante que el príncipe Juan Carlos dirige al espectador, son quince años de cruzada -la llegada, a bordo del Semíramis y procedentes de Rusia, de tos prisioneros de la División Azul marca el final- que encuentran la horma de su zapato en el Irónico y literalmente sensacional collage de Martín Patino. Amputada por la censura, difamada por la prensa conservadora y finalmente prohibida -comentario de Carrero Blanco tras un pase privado: *"A este tío habría que fusilarle"*-, tuvo que esperar hasta la muerte de Franco para disfrutar de un éxito atronador a partir de su estreno en 1976. Con el añadido de veintidós minutos adicionales de imágenes de archivo, su reciente edición en DVD en 2004 a cargo de Suevia confirma su extraordinaria vigencia y la hace definitivamente inasequible al olvido.

GERARDO SANZ

30 "VACAS"
Julio Medem

Intérpretes: Carmelo Gómez, Emma Suárez, Karra Elejalde, Ana Torrent, Pilar Bardem.
1992

1992 fue el año glorioso de la era Felipe González, el cénit de la curva gaussiana del poder socialista, año de fastos que hizo pensar en un esplendor más ilusorio que real. El cine también vivió momentos de euforia, y lo que se supuso relevo generacional; Pedro Almodóvar, emblema de la década anterior, se transformó en capullo para resurgir años después como mariposa melodramática de altos vuelos. Mientras, unas cuantas voces y miradas reclamaban su lugar bajo el sol y todos soñamos con un futuro mejor que nunca fue presente y ahora ya es pasado.

Julio Medem (San Sebastián, 1958) fue, junto a ese enigma Incómodo llamado Juanma Bajo Ulloa, el hombre encargado de llevar de nuevo el estandarte del autor, el arma de doble filo de toda cinematografía. En 1992, estrenó **"Vacas";** y a pesar de ser una obra ninguneada en la España centralista y provinciana, resonó en el resto del país y las ondas removieron tenuemente el mundo de los festivales y del entonces llamado cine independiente. Medem fue portador de grandes esperanzas, algunas materializadas, otras hipotecadas, pero nadie puede negarle el mérito de haber parido una primera película hermosa y audaz.

"Vacas" es un fragmento de historia que es también leyenda y alegoría. Traza círculos concéntricos para narrar sesenta años de historia de Euskadi, de historia íntima y en minúsculas que nos habla de atavismo y endogamia, de un pueblo encerrado y enterrado que brota recio y pervive Inmóvil, perpetuando esplendores y miserias. En la lucha épica y agónica entre el clan Irigibel y el clan Mendiluce se refleja, imperfecta, Intuida como cielo en agua, la naturaleza de un pueblo que Medem retomó en ***"La pelota vasca. La piel contra la piedra"*** (2003).

Pero en "Vacas" el relato es sólo el armazón sobre el que Medem lleva a cabo su apuesta creativa. Porque en el cine de Medem la forma no sólo recrea el fondo, sino que lo crea. La forma es la materia de un sueño que se asoma a la realidad de puntillas. En el mundo de "Vacas", la sustancia primigenia de la creación es la propia imagen. Y es ahí donde Medem encuentra un lugar por donde mirar y traspasar la evidencia, una brecha por donde asomarse al poder casi sobrenatural que tienen las imágenes en movimiento para levarnos al otro lado del espejo. En "Vacas" ya se aprecia una sensibilidad, un conocimiento intuitivo más allá de fórmulas y formalismos. Y en sus mejores momentos, Medem roza la belleza del misterio.


La naturaleza de Euskadi.

"Vacas" es una buena primera obra, imperfecta, gozosa; Medem no titubea, no le tiembla el pulso ante ciertas audacias, tiene el arrojo de quien se sabe portador de una mirada. "Vacas" es cuento y drama, es cine literario y sensorial, verde y ocre. Es tierra y carne, hacha y helecho. Es celuloide telúrico y místico, cine que busca ese fragmento de verdad íntima que se oculta en el bajobosque de las apariencias.

"Vacas" es una hermosa fuga poética, la obra de un creador sabedor de que el mérito está en la búsqueda, en escuchar el eco de tantos inquilinos de lo Invisible, en ser uno de ellos... "Vacas" es la obra de un romántico, uno de esos privilegiados en el arte de sublimar los sentimientos. Se ha editado en DVD en 2004 en la colección "Un país de cine" de 'El País', **LUIS CARRIZO**


Vampirizando a Drácula.

29 "VAMPIR-CUADECUC"
Pere Portabella

Con Emma Cohen, Christopher Lee, Herbert Lom, Soledad Miranda, Maria Rohm.
1970

Todas las películas de Pere Portabella (Figueras, Girona, 1929) se plantean a partir de una concepción estética del cine español que él siempre quiso poner en tela juicio. **"Vampir-Cuadecuc"** nace en un momento decisivo para el cineasta, por aquel entonces en una verdadera encrucijada. Portabella quiere dejar atrás su carrera y empezar a partir de cero. Ha agotado el orden del discurso y quiere probar un terreno más amplio, donde las ¡deas no se encadenen y acaben enmudeciéndose mutuamente mientras resuenan juntas. Pretende dejar las palabras y centrarse en las imágenes.

La idea de filmar a un equipo de rodaje mientras realiza un film de género le parece Interesante. Se entera de que Jesús Franco está en Barcelona a punto de comenzar "El conde Drácula" (1970), y le propone el experimento. En cuanto recibe el permiso pertinente, establece un proceso paralelo de rodaje. Va a servirse de los mismos decorados, de los mismos actores y de la misma historia para proponer algo muy diferente. ¿Cómo? Suprimiendo los diálogos, optando por el blanco y negro y sacando las Imágenes del corsé del cine de terror para acercarlas al fantástico. Así, el guión es sustituido por una banda sonora rica en resonancias donde se alternan los ladridos de los perros con arlas de ópera, con un efecto global siniestro. La supresión de la sangre, al ser la película en blanco y negro, produce una sensación mortuoria mucho mayor, parecida a los documentales sobre la Semana Santa, donde la Iconografía española pone de relieve el gusto por lo macabro, por la muerte. Y las tomas que muestran cómo se construye el artificio del cine, en los preparativos escénicos antes de filmarse una secuencia concreta, van desarrollando poco a poco una atmósfera inquietante que le da su aire de alucinación o pesadilla a "Vampir-Cuadecuc" (aún no editada en DVD).

A Portabella le han colocado muy a menudo entre los miembros de una estirpe de cineastas que, para muchos, representan el final de una época y marcan la muerte del cine. Desde luego, él mismo nunca se sintió a gusto formando parte de la Escuela de Barcelona y tampoco le Importó decirle adiós al cine en 35 mm cuando se produjo su ruptura con el aparato Institucional de la industria cinematográfica española, desde ***"Nocturno 29"*** (1968) en adelante. Pero sí se le puede agrupar junto a otros directores radicales surgidos en torno a la misma época en que él comenzó a dirigir, como Jean-Luc Godard, Peter Watkins, Jean-Marie Straub, Hans-Jürgen Syberberg, Glauber Rocha o Miklós Jancsó, ahora convertidos en excelentísimos cadáveres, jubilados forzosos o artistas marginales; también es cierto que todos han dejado un importante legado a sus espaldas que hoy gestiona, con armas diferentes, una nueva generación de cineastas entre quienes cabe destacar a Naomi Kawase, Ramón Lluís Bande, Apichatpong Weerasethakul, Jafar Panahi, Pedro Costa o Héctor Faver. Sólo han cambiado los nombres, no los objetivos. Frente al cine de explotación industrial, los planteamientos de estos directores han consistido -más allá del desaliento y los continuos problemas de producción, distribución o exhibición-en un estudio de las imágenes generadas o borradas en el cine de consumo masivo.

HILARIO J. RODRÍGUEZ

28 "MIENTRAS HAYA LUZ"
Felipe Vega
Intérpretes: Rafael Díaz, Jorge de Juan, Marisa Paredes, Icíar Bollaín, Teresa Madruga.
1987

Galardonada en el Festival de San Sebastián de 1987 con el premio Ciga al mejor nuevo realizador, la ópera prima de Felipe Vega (León, 1952) es una obra despojada de todos los elementos de una narración convencional.

Su argumento -un joven arqueólogo, Interpretado por Rafael Díaz, investiga el paradero de su antiguo profesor en lo que se revela como un viaje iniciático- es sólo el pretexto para poner en escena a un grupo de personajes y desplegar sobre ellos una red tejida a base de persecuciones, viajes y encuentros, historias y peripecias, donde lo más Importante es el tratamiento. Poco diálogo, hablado en cuatro idiomas (castellano, portugués, inglés y francés). Banda sonora que marca el ritmo y el montaje. Fundido en negro como forma recurrente de división y puntuación. Preocupación por los encuadres. Libertad aparente de los actores, quienes prefieren fumar a hablar. Y, sobre todo, despreocupación por la explicación como forma de búsqueda de la complicidad y la participación del espectador.

Los esfuerzos de Vega por construir formulaciones visuales autónomas conducen **"Mientras haya luz"** a tal extremo de depuración expresiva que, finalmente, la película acaba siendo una interrogación en sí misma, un film que disuelve su propia historia para buscarse a sí mismo en las imágenes que el ojo del cineasta va encontrando.

Lo que hallamos en ese catálogo son sombras ocultas, objetos Inquietantes y personajes varados en el dique seco cuyas miradas son exploradas por una cámara que, sin afán alguno por aclararlas, indaga en el vacío que encierran y las relaciona con otra mirada, la del propio Vega, que orienta y condiciona todos los planos. Esas miradas son, al final, la materia misma de unas Imágenes donde prima la obsesión por la gramática y la investigación acerca de los mecanismos de la pasión humana.

Realizada artesanalmente por etapas y según llegaba el dinero -unos escuetos 25 millones de pesetas-, "Mientras haya luz" es también un ejercicio de referencias que denota una vastísima cultura cinematográfica, desde los homenajes, más o menos ostensibles, a Jean-Luc Godard -el plano que abre el film, por ejemplo-, Víctor Erice o Fritz Lang hasta la inimitable cadencia de la película, que a su austero estilo, al menos en su superficie, recuerda a algunas obras de Wim Wenders, como "El cielo sobre Berlín" (1987), y a todos los disertadores sobre el espacio y el tiempo fílmicos. Asimismo, el empleo sistemático del fundido en negro, que podría remitir al tipo de manierismo que eligió Robert Bresson para "Un condenado a muerte se ha escapado" (1956), resulta tan natural como rasgo de estilo que parece fundido con la respiración de la inventiva del director.

El resultado convierte "Mientras haya luz" (aún no editada en DVD) en un Intento honesto de potenciar con Intrepidez y convicción -no exenta, eso sí, de cierta petulancia- el lenguaje intelectual del cine a través de la óptica del cinéfilo que quiere bucear en la vida tomando oxígeno de todas las Imágenes que mantiene capturadas en la retina.

NANDO SALVA



Buscando a Bresson.



Terror a pleno sol.

27 "¿QUIÉN PUEDE MATAR A UN NIÑO?"
Narciso Ibáñez Serrador
Intérpretes: Lewis Fiander, Prunella Ransome, Antonio Iranzo, Miguel Narros, María Luisa Arias.
1976

Sin duda, **"¿Quién puede matar a un niño?",** de Narciso Ibáñez Serrador (Montevideo, Uruguay, 1935), sigue siendo una de las películas más creativas e innovadoras del cine fantástico español, un prodigio del suspense que aún mantiene su poder de atracción por el modo en que contravino los convencionalismos más trillados del género. Segunda y última incursión del popular realizador hispano-uruguayo en el medio cinematográfico -debutó con ***"La residencia"*** (1969)-, el film, una adaptación de la novela "El juego de los niños" (1976) de Juan José Plans, es una caja de sorpresas que descoloca desde su aturdidor arranque: una sucesión de imágenes televisivas que muestran los malos tratos sufridos por los niños, tanto en el campo de concentración de Auschwitz como en los países tercermundistas. Con ese pretexto, Ibáñez Serrador afila su Instinto y deja fluir una historia protagonizada por una pareja de turistas ingleses con niño al caer que primero llega a Benavís y más adelante a Isla Almanzora (en realidad, Ciruelos, un pueblo de la provincia de Toledo).

En la isla, un grupo de niños recibe a la pareja. A partir de ese momento, Ibáñez Serrador engrasa la maquinarla del miedo y demuestra ser un sensacional creador de climas al convertir la luz y el espacio abierto en algo asfixiante y claustrofóbico. En un decorado luminoso y aparentemente pacífico, la pareja se va dando cuenta de que algo extraño ocurre y de que casi no hay adultos en los alrededores. El hombre ve cómo unos niños juegan a la piñata con un anciano muerto. La mujer encuentra a un isleño que habla de niños que matan a sus mayores. Cuando la pareja intenta escapar, los niños se lo impiden y se refugia en una celda donde pasa la noche. De pronto, la mujer se despierta dolorida; el niño que lleva dentro se revuelve en sus entrañas hasta matarla. El hombre intenta llegar al puerto abriéndose paso con una metralleta; pero al alcanzar una barca, los niños se abalanzan sobre él para Impedir su fuga. En ese momento, aparece una patrulla de guardacostas que, desconcertada por la escena, dispara contra el protagonista.

"¿Quién puede matar a un niño?" es una película Insólitamente arriesgada que no podría producirse hoy por atentar contra la dictadura de lo políticamente correcto. Con magnífica economía de medios y notable eficacia, Ibáñez Serrador juega con la brutalidad más salvaje, relaciona lo ¡nocente con lo diabólico y plantea una versión libre de "El señor de las moscas" (1954) de William Golding en un film donde también confluyen guiños a "El pueblo de los malditos" (Wolf Rilla, 1960), "Los pájaros" (Alfred Hitchcock, 1963) y "La noche de los muertos vivientes" (George A. Romero, 1968). Y justamente en esa maestría, en ese difícil arte de transitar por lo transitado con la sensación de la singularidad, estriba buena parte del irresistible encanto de este trabajo que, nc por casualidad, ganó el premio de la crítica del Festival de Cine Fantástico de Avoriaz con un argumento estremecedor que hoy, como ayer, sigue cortando el hipo.

En 2001 Manga Films la editó en DVD.

PABLO G. POLITE

26 "AMANECE, QUE NO ES POCO"

José Luis Cuerda

Intérpretes: Antonio Resines, Luis Ciges, Ovidi Montllor, Gabino Diego, Pastora Vega.

1988

En su estreno, fue maltratada por la crítica y por la taquilla, quizá porque su sentido de la existencia mágico y delirante, poético y bufo, las pilló a contrapié. Es extraño, porque ***"El bosque animado"*** (1987), la película anterior de José Luis Cuerda (Albacete, 1947), ya debió de haber preparado al espectador para este personal experimento hacia el que, en realidad, Cuerda ya apuntaba desde "Total", mediometraje televisivo realizado en 1985.

Si "El bosque animado", traslación a la pantalla de la obra homónima de Wenceslao Fernández Flórez, fue un aplaudido ejemplo del llamado realismo mágico -apelativo comodón, es cierto-, **"Amanece, que no es poco"** llevó la fórmula al extremo y la convirtió en surrealismo mágico; o subruralismo mágico, en palabras del propio director. SI en "El bosque animado" los elementos mágicos o paranormales (el alma en pena encarnada por Miguel Rellán, el cojo enamorado, la Santa Compaña apenas mostrada) aderezan la vida cotidiana y vulgar de ios protagonistas como mero adorno de unas mediocres existencias definitivamente mundanas, en "Amanece, que no es poco" los elementos extraordinarios y los sucesos fuera de lo corriente se convierten en la rutina diaria, en parte de la vida normal de un pueblo perdido e Imposible.

Siguiéndoles los pasos a los personajes interpretados por Antonio Resines y Luis Ciges en su llegada al lugar en sidecar, también nosotros nos sumergimos en una espiral de situaciones cada vez más locas de las que es Imposible mantenerse al margen porque, de alguna forma, encierran una Inexplicable lógica Interna: ¿la del sueño?

Esta plétora de historias se superponen, se encuentran y convergen en un espacio casi mítico que es como un gran bazar, como una exuberante comedia humana donde la Guardia Civil se encarga con admirable encono de que los borrachos del lugar se pongan metódicamente cocidos, de uno en uno, y cumplan así con su rol social -estar borrachos-; donde también la benemérita vela para que en el coito ambos miembros de la pareja disfruten por Igual; donde mediante elecciones generales anuales se eligen los cargos de alcalde, cura, maestro, puta, lesbiana y adúltera; donde se practica *flashback* en la plaza del pueblo por mandato municipal; donde los emigrantes unos días montan en bicicleta y otros huelen a cabello de ángel; donde el cura diserta sobre el libre albedrío; donde crecen hombres en un bancal... Y mil estupideces más como éstas que no pretenden disimular las fuentes de las que beben: los hermanos Marx, el Frank Capra más cómico, el musical norteamericano de los años cuarenta, las comedias españolas de los cincuenta y el legado del Berlanga bueno, por ese niño que viste como el sabelotodo de "¡Bienvenido, Mister Marshall!" (1953) y porque este pueblo adictivo, donde el amanecer no es moco de pavo, bien podría haberse llamado "Calabuch" (1956).

Seis años después, Cuerda quiso cerrar su trilogía del surrealismo pueblerino con la aún más desbarrada *"Así en el cielo* ***como en*** *la tierra"* (95), pero no fue lo mismo. Tal vez ensombrecida por la mera existencia de su precedente, la broma ya no tenía tanta gracia.

"Amanece, que no es poco" fue editada en DVD por Mercury Films en 2002. **NANDO SALVÁ**



Bienvenidos al mundo al revés.

25 "LA ALDEA MALDITA"

Florián Rey

Intérpretes: Pedro Larrañaga, Carmen Viance, Amelia Muñoz, Pilar G. Torres, Ramón Meca.

1930



El sinsentido de una moral ciega.

Florián Rey (La Almunia de Doña Godina, Zaragoza, 1894-Benldorm, Alicante, 1962) le debe a "La aldea **maldita"** un viaje a París. En uno de los primeros pases, un productor le aconsejó sonorizar la película en la capital francesa: el camino perfecto para el teatro. Sin embargo, la justicia poética haría que esa copia rodada en Francia se perdiera y quedara la muda. Y gracias a esta copla entre dos mundos, podemos ver un ejemplo de cómo el sonoro y el teatro acabaron con lo que pudo ser el cinematógrafo en España.

En la segunda mitad de los años veinte, Rey cosechó algunos éxitos con Imperio Argentina, como *"La hermana San Suplicio"*(1927), que le permitieron producir a medias con el actor Pedro Larrañaga un film que tenía en la cabeza desde hacía tiempo. En 1925, Rey rodaba los exteriores de *"Los chicos de la escuela"* en Pedraza, un pueblo castellano. Allí el cura le contó que en el siglo XVIII Pedraza tenía más de 15.000 habitantes. En esos momentos sólo quedan unos trescientos.

Rey imagina la historia del campesino Juan Castilla (Pedro Larrañaga). La suerte ha condenado a Luján, su aldea, a ser víctima de una granizada que deja inservible la cosecha por tercer año consecutivo. Sus habitantes abandonan la aldea y con ellos Acacia (Carmen Viance), la mujer de Juan. Su padre ciego no deja que la mujer se lleve al hijo de Juan. Mientras, él está en la cárcel por una disputa con el cacique local. Tres años después, encuentra a Acacia en el reservado de una taberna con un hombre.

El realizador aragonés da entonces el pistoletazo de salida a un melodrama donde el centro de gravedad está en el honor de un apellido castellano. En el juego no se le permite a Acacia ni mirar ni tocar a su hijo. Debe permanecer en la casa hasta que el padre de Juan muera para que nunca conozca la "deshonra". Ese viejo es la corriente subterránea que hace que tenga sentido la cinta. Un personaje seco, de porte amenazante, ciego como su moral: una figura totémica. La película acaba bien o mal, según se mire. Muere el viejo. Acacia abandona la casa enajenada, pero es finalmente perdonada por Juan.

La segunda mitad del film, de teatralidad folletinesca, pide a gritos voz. Rey deja de escribir con Imágenes y debilita el conjunto. En cambio, antes de eso investiga en la forma. Se la juega rodando en exteriores, en especial el éxodo de carretas de Luján, la mejor escena. Desde puntos de vista Insospechados y llenos de fuerza, Rey orquesta un coral abandono del pueblo por sus habitantes. "La aldea maldita " es una de las pocas cintas mudas del cine español comercial que muestra la vitalidad y el vigor de los maestros europeos. La primera parte de la película es una búsqueda Inquieta de un lenguaje. A día de hoy, conserva el misterio telúrico de las Imágenes mudas, el bálsamo del tiempo. En la docena de planos iniciales viajamos a un lugar más seco, más duro y más frío.

En 1942, Rey rodó otra versión de "La aldea maldita" con los peores defectos de esa segunda mitad de la original amplificados: trajes regionales de lujo, moral católica, el pecado de Acacia rebajado y el plató como un escenario. El teatro gana el pulso al cinematógrafo.

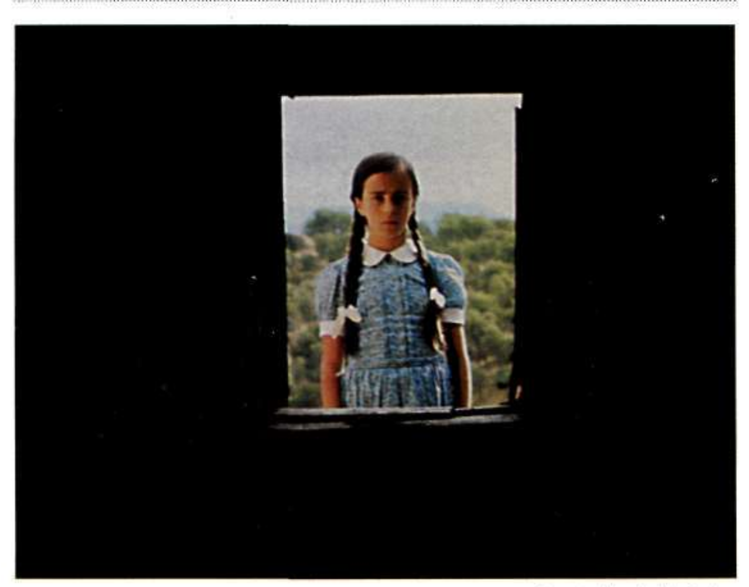
Divisa editó la versión muda de "La aldea maldita" en DVD en 2003. **RAYMOND M. ABEL**

24 "LA PRIMA ANGÉLICA"

Carlos Saura

Intérpretes: José Luis López Vázquez, Lina Canalejas, Lola Cardona, Antonio Corral, Fernando Delgado.

1974



Las cicatrices de la infancia.

Resulta inquietante constatar que la mayoría de reproches que se han hecho a la producción cinematográfica española de la democracia se concentren en la repetitiva tendencia a tratar la Guerra Civil. Inquieta porque un reproche de esa naturaleza es síntoma de un desafecto hacia el pasado muy corriente en las sociedades de consumo, como si el pasado fuera una ¡dea vieja.

Es lógico que a la gente nacida después de la muerte del dictador la Guerra Civil y el franquismo le suenen a algo que decora la casa de Imanol Arias y Ana Duato en la serie de televisión "Cuéntame", pero eso es lógico en la misma medida en que fue necesario un atentado terrorista para que la oposición ciudadana al gobierno fructificara finalmente en las urnas. Lógica mediática. O sea, una lógica que no mola nada. Nos cansan las historias de nuestros abuelos; pero si son mayoritariamente nuestros padres los que siguen haciendo cine, habrá que concluir que esa tendencia a fijarse en los años oscuros también es lógica. Y esa lógica mola más, porque esos años oscuros fueron muy oscuros y el cine, en fin, es luz. Lógica fotográfica.

Este reproche al reproche viene al caso para subrayar la magnitud de **"La prima Angélica",** la primera película que planteó el recuerdo de la Guerra Civil desde la memoria republicana. Después de darse a conocer con ***"La caza"*** (1966), largometraje que ya planteaba alegóricamente las rencillas de la Guerra Civil, Carlos Saura (Huesca, 1932) desarrolló durante los años setenta la parte más ambiciosa de su fértil filmografía.

Unido desde los inicios de su carrera al productor Elias Querejeta, quien le produciría todos sus films hasta ***"Bodas de sangre"*** (1981), Saura encarnó hasta la consolidación de la democracia y el auge de la Movida madrileña el modelo ideal de nuevo autor. Era joven, prolífico e internacional; había sido alumno de Luis Buñuel y manejaba sus símbolos con audacia; escribía sus propios guiones y había generado un grupo de profesionales que entendían perfectamente sus ideas: un productor, Querejeta; un coguionista, Rafael Azcona; y un grupo de actores, entre los que destacaba su mujer, Geraldine Chaplin. Las ideas de Saura, tan suculentas como las de Goya o Buñuel, tenían una tristeza tenue y esotérica que en la pantalla se convertían en historias siempre alegóricas, seductoramente oscuras. ***"El jardín de las delicias"*** (1970), ***"Ana y los lobos"*** (1973), ***"Cría cuervos"***(1976), ***"Elisa, vida mía"***(1977) o "La prima Angélica" son, en el mejor de los sentidos, películas de camuflaje.

"La prima Angélica" (editada en DVD) narra el reencuentro de Luis, interpretado por José Luis López Vázquez, con su prima Angélica muchos años después de su infancia común, en los años de la guerra. Tras la muerte de su madre, Luis vuelve al pueblo para depositar sus restos. Al reencontrarse con Angélica (Lina Canalejas), ahora casada con un cacique del desarrollismo, y revivir el amor Infantil, Luis recuerda su Infancia como niño republicano en territorio comanche y descubre entonces la cicatriz de la guerra perdida, ese amor que no fue. Para su alegoría política, Saura usó la guerra como contraplano de un amor roto. Fue el primero en despertar la memoria del niño republicano. Ése que nunca aparece en "Cuéntame". **LOPE SERRANO**

23 "CIELO NEGRO"

Manuel Mur Oti

Intérpretes: Susana Canales, Fernando Rey, Luis Prendes, Teresa Casal, Julia Caba Alba.

1951

Como sucedió en Francia con cierto cine anterior a la eclosión de la *nouvelle vague,* en España también se ha condenado al olvido a (casi) todos los cineastas anteriores al llamado Nuevo Cine Español y a las conversaciones de Salamanca (1955), cuando Juan Antonio Bardem dictó su famosa sentencia: *"El cine español actual es: políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industria/mente raquítico".* Las coordenadas de Manuel Mur Oti (Vigo, 1908-Madrid, 2003) le situarían en ese terreno acotado por Bardem: cineasta popular en su momento, frecuentó los dramas rurales y urbanos sin excusa social, con una puesta en escena vistosa, (des)calificada por muchos como "barroca" y a veces ensombrecida por un tono moralizante al gusto de la época.

Mur Oti sabía que melodrama se escribe con eme de mujer. Sus películas suelen tener como eje central una figura femenina sometida a los vaivenes de unas circunstancias adversas. Como la enamorada del hijo de su esposo y condenada por ello en ***"Fedra"*** (1956), espléndida actualización de la tragedla de Séneca ambientada en un pueblo de pescadores, con una carga erótica y unas Insinuaciones homosexuales insólitas para el momento; o las esposas que tiran adelante a sus familias en ***"El batallón de las sombras"*** (1957), homenaje coral al género femenino.

Pero el título de Mur Oti que ha pasado a la posteridad es **"Cielo negro",** su segundo largometraje, ejemplar muestra de melodrama en mayúsculas protagonizado por Emilia (Susana Canales), modesta empleada de una tienda de modas que va perdiendo la vista a medida que las desgracias se concatenan en su vida: desengaño amoroso, pérdida del empleo, muerte de su madre... Como en la mayor parte del cine de Mur Oti, el trasfondo donde se desarrolla la historia es el de una España empobrecida, descrita de una forma tan gráfica que nada tiene que envidiar a los primeros films españoles de inspiración neorrealista, aunque en la obra de Mur Oti no hay Intención de denuncia social. Como la enfermedad de Emilia o la muerte de su madre, la pérdida del empleo o el trabajo precario no son más que otras circunstancias fatalistas, y por lo tanto Insoslayables, que ayudan a avanzar el drama.

Por ello el cine de Mur Oti remite a los grandes nombres del melodrama en su estado puro, de Max Ophüls -"Cielo negro" guarda más de un punto de contacto con "Carta de una desconocida" (1948), sobre todo en esa única noche junto al enamorado pasada en una feria y rememorada de por vida por su protagonista- a Douglas Sirk. Y como todo gran melodrama que se precie, "Cielo negro" tiene un climax final desaforado. Sumida en la desesperación, Emilia decide suicidarse, pero, justo antes del momento fatal, el sonido de las campanas le hacen reflexionar y correrá bajo la lluvia hasta la iglesia. La cámara la sigue en su recorrido por el acueducto madrileño en un Insólito, por larguísimo, travelín que concentra y simboliza todo el vía crucis por el que ha pasado la protagonista, ahora Irremediablemente sola, antes de reencontrarse con la fe. Fe en Dios, pero sobre todo en la vida y en ella misma.

"Cielo negro" fue editada en VHS por Divisa, pero todavía no está en DVD. **EULÀLIA IGLESIAS**



La tensión del melodrama.



Alta comedia.

22 "LA VIDA EN UN HILO"

Edgar Neville

Intérpretes: Conchita Montes, Rafael Durán, Guillermo Marín, Julia Lajos, Alicia Romay.

1945

Conchita Montes fue compañera sentimental y protagonista habitual de las películas de Edgar Neville (Madrid, 1899-1967). En el prefacio del libro "El cinema de Edgar Neville", de Julio Pérez Perucha (Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982), la actriz escribe: *"He sentido y siento una gran admiración por ese hombre que se adelantó a su época, ese gran creador en España de una forma de hacer cine -cine de humor, no cine cómico- que entonces no se apreciaba. Él hizo lo que hoy se llama cine de autor. Era un creador".* La definición resulta reveladora. Montes reivindica al autor en una cinematografía, la española de los años treinta y cuarenta, marcada por el artesanado, el conflicto bélico y el yugo político, y establece una diferencia entre cine de humor y cine cómico que es consultancial al estilo de una película como **"La vida en un hilo"**

Neville la realizó a partir de un argumento propio. No sólo firmó el guión y los diálogos, sino que pidió un préstamo bancario para producirla personalmente. El autor total. En su momento, pasó de forma discreta por las salas. Según Neville, la distribuidora nunca creyó en la película: *"La presentó de cualquier manera, al revuelo de un capote, sin saber que tenía un filón"* (del prólogo del guión editado en "Obras selectas"; Biblioteca Nueva, 1969). Estuvo tan sólo once días en cartel y veintiuno en una sala de reestreno.

Pero la fama de "La vida en un hilo" creció con los años y el filón fue explotado por otros directores, hasta el punto de que Gerardo Vera dirigió en 1992 una desesperante nueva versión, titulada "Una mujer bajo la lluvia", que por desgracia ni tiene humor ni es cómica. Ángela Molina, Antonio Banderas e Imanol Arias interpretaron los papeles que en el original acometieron Montes, Rafael Durán y Guillermo Marín, respectivamente.

Ella, Mercedes, es una mujer decidida y moderna; de hecho, Montes fue el prototipo de la mujer moderna en pleno franquismo. Ha cometido la equivocación de casarse con un empresario provinciano, cursi y aburrido, Ramón (Marín). Pero la astucia de Neville, camuflada de ensoñadora fantasía en el encuentro inicial de Mercedes con la pitonisa, le permite fantasear con la vida mucho más excitante que podría haber tenido junto a un divertido escultor (Durán), cuyo nombre hace honor a su oficio, Miguel Ángel. El verbo de Neville es impagable: la pitonisa le asegura a Mercedes que en el fondo de sus pupilas queda impresionada como en una placa fotográfica la vida que estuvo a punto de vivir, mientras que la otra no está impresa porque es, ya, una vida usada.

La película (no editada en DVD) desmantela con ironía la burguesía provinciana y gazmoña de-la época a la vez que ofrece una feliz mirada al jolgorio artístico y noctámbulo. Elegante como la más sofisticada de las comedias hollywoodienses, tiene una elipsis de libro. Varios familiares de Ramón caminan de izquierda a derecha del encuadre hablando de la pulmonía que ha contraído. Cruzan el umbral de una puerta. La cámara mantiene la posición. Cuando reaparecen en el siguiente plano, franqueando la puerta en dirección contraria, ya están de luto. **QUIM CASAS**

21 "BILBAO"

Bigas Luna

Intérpretes: Ángel Jové, Isabel Pisano, María Martín, Pep Castelló, Francisco Falcón.

1978

Dentro de la ya dilatada carrera de Bigas Luna (Barcelona, 1946), **"Bilbao",** su segundo largometraje, ocupa un lugar privilegiado, casi inalcanzable por haber concitado magistralmente habilidad, nervio narrativo, ingenio y carácter. A medio camino entre el cine *underground* norteamericano y el pomo, la película cuenta las correrías de Leo (Ángel Jové), un solitario sin freno ni marcha atrás, extraño e introvertido, que se enamora locamente de Bilbao (Isabel Pisano), una bailarina de *striptease* que para llegar a fin de mes ejerce de prostituta.

Con este planteamiento tan simple y arquetípico, Luna convierte una historia de amor patológico que podía haber caído en saco roto en un descenso a los infiernos, en un laberinto de pasiones desenfrenadas que el cineasta redondea con un tercer y decisivo personaje: María (María Martín), una ex actriz en el crepúsculo de su vida, amante de Leo y también de su tío. Sobre semejante triángulo, morboso y paulatinamente asfixiante, recae todo el peso de la película, un juguete dramático que se dispara en mil direcciones y que tiene en la sordidez y en la miseria sus resortes más eficaces e implacables. Al situar la acción del film en el barrio chino barcelonés y en contextos decadentes de una burguesía catalana venida a menos, Luna muestra un talento especial para extraer perlas de los rincones más sucios de la existencia. Para matizar el efecto de podredumbre, proporciona además a sus personajes el carácter marginal, sobrado de fuerza y convicción, que todo creador está obligado a dar a sus criaturas para que éstas sean de carne y hueso y resulten creíbles.

Rodada en 16 mm con un escasísimo presupuesto, "Bilbao" irrumpe como un obús que obtuvo inmediatamente la incomprensión y casi el desprecio de algún que otro influyente crítico. Casi nadie en el panorama cinematográfico español había tenido hasta aquel momento el valor suficiente para romper con los convencionalismos así, de forma tan aplastante. Luna, quien ya había dado muestras de su personalidad en ***"Tatuaje"*** (1977), lo consigue y lo hace con la historia cruda, contraria al sentimentalismo, de una obsesión perfectamente articulada que se hunde progresivamente en los abismos y en los aspectos más oscuros y degradantes de la naturaleza humana. Cuesta encontrar una película que refleje tan atinadamente y sin ambages los conceptos de locura paranoica y fetichismo: Leo sigue a Bilbao a todas horas, estudia sus movimientos y termina por raptarla, como si se tratase de un objeto más que añadir a su colección erótica.



Obsesión y fetichismo.

Los ambientes marginales de la ciudad están mostrados con suma inteligencia, siempre desde el punto de vista subjetivo de Leo, cuya voz en *off* no es otra que la del director teatral Mario Gas. La puesta en escena es absolutamente original, seca, concisa, y cuenta además con un notabilísimo trabajo actoral donde brillan con luz propia el impasible Ángel Jové y María Martín, representación perfecta de la decrepitud en su más pura esencia. Corrosiva e incómoda hasta alcanzar la contundencia del vómito, veintiséis años después, "Bilbao" (editada en DVD en 2003 en la colección "Un país de cine" de 'El País') sigue funcionando como una turbina. A toda mecha. **PABLO G. POLITE**



Aprender a escapar de la oscuridad.

20 "EL SUR"

Víctor Erice

Intérpretes: Omero Antonutti, Sonsoles Aranguren, Iciar Bollaín, Lola Cardona, Rafaela Aparicio.

1983

En el peor de los casos, asomarse a "El **sur"** nos sirve para entrar en contacto con un material noble que ha resistido el paso de los años, las modas y (por encima de todo) la castración por condicionantes económicos. De algún modo, las especiales circunstancias en que se gestó esta película, su ovacionada participación en el festival de Cannes de 1983 o su estreno comercial casi a traición han servido para afirmarla como obra de culto tristemente lacerada, Inconclusa.

Es evidente que por "El sur" (editada en DVD por Manga Films en 2002) circula sangre muy semejante a la que fluía por *"El **espíritu de la colmena"*** (1973). La misma que hubiese estado presente (en temas, personajes e Iconografía) en "El embrujo de Shanghai" de no haber sido éste un proyecto de Víctor Erice (Karrantza, Vizcaya, 1940) nuevamente frustrado que acabó dirigiendo Fernando Trueba en 2002. Todas ellas narran historias de desarraigo y soledad en plena post-guerra, de iniciación a la vida y por tanto de Irremediable pérdida de la Inocencia; ese primer acercamiento a la madurez para *"acostumbrarse a estar solo y no pensar demasiado en la felicidad" como* declama la voz en *off* de "El sur".

Así, "El espíritu de la colmena" nos lleva a ser testigos de la vida en la penumbra de un pueblo castellano a través de los ojos ensimismados de Ana Torrent. El día a día es una sucesión de misterios y hechos incomprensibles para una niña que interpreta esa realidad preñándola de sueños. En "El sur" esa Interpretación de la existencia ya no vive en la oscuridad, sino que se abre paso a través de ella a medida que la infancia de Estrella (la niña protagonista) va alejándose.

La película abre con un plano en negro que se diluye a medida que la claridad va colándose por una contraventana y deja al descubierto la silueta de Estrella, tumbada en la cama. Y esta obertura nos anticipa que "El sur" es, esencialmente, un relato de aprendizaje, de experiencias que se filtran en la vida de la protagonista alejando la oscuridad: a través de sus lecciones de caligrafía con la madre, de sus prácticas de baile con el padre, de su toma de contacto con los secretos del zahori y de su iniciación en la mentira. Todo ello por esa carretera llena de baches, dudas y recelos que es la adolescencia y alrededores.

Y en este proceso de maduración, la figura del padre dibuja para Estrella esa Interrogante mayúscula pendiente de resolver, un enigma en constante movimiento que echa una sombra sobre sus días y que trágicamente sólo podrá resolverse tras la muerte del progenitor. La ausencia del padre será la clave para inmovilizar ese misterio y por tanto hacerlo aprehensible a través de un viaje iniciático a Carmona. Sin embargo, ésta es la parte del relato que nos ha sido negada (problemas de financiación suspendieron e rodaje y Erice montó "El sur" con el material filmado hasta entonces). El encuentro de Estrella con un sur imaginado se ha atascado en un elocuente fuera de campo, y habrá que darse por satisfechos con lo que hay. O bien imaginarnos ese epílogo mudo, recrearlo del mismo modo que Estrella se recreaba en ese sur de viejas postales coloreadas, pruebas tan falseadas como Irrefutables que nos obligan a asumir que algunas cosas ya tenían nombre antes de haber llegado nosotros. **FRAN GAYO**

19 "VIDA EN SOMBRAS"

Lorenzo Llobet-Gracia

Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez, Isabel de Pomés, María Dolores Pradera, Alfonso Estela, Mary Santpere.

1948

Lorenzo Llobet-Gracia (Barcelona, 1911-Sabadell, Barcelona, 1976) es un dossier perdido en la cinematografía española. Hijo de una generación criada en el cine *amateur,* tan en boga en la Cataluña de los años treinta y cuarenta, su único largo, **"Vida en sombras",** fue recuperado a finales de los setenta de una copia del propio director sobre la que el tiempo había bailado sus compases más salvajes.

El film cuenta la historia de Carlos Durán (Fernando Fernán-Gómez). Su vida ha estado marcada por el cine desde su nacimiento en una barraca de feria que mostraba el invento de los Lumière. Espera un hijo de su mujer, Ana (María Dolores Pradera), cuando estalla la Guerra Civil. Ella muere cuando él se encuentra rodando combates urbanos en primera línea de fuego. A partir de entonces, abandona el cine creyendo que ella ha muerto por su culpa. No será hasta que viendo "Rebeca" (1940) de Alfred Hitchcock recupere la fe en el séptimo arte y acepte una propuesta de su antiguo jefe para dirigir una película. El primer plano de rodaje del film es una sesión fotográfica de una pareja en una barraca de feria. La película de Llobet-Gracia se abre igual que la que empieza a rodar Carlos Durán: con un plano de una pareja haciéndose una fotografía en una feria. Un círculo completo o una película que se mira a sí misma. Y se mira a sí misma de tal modo que congela la sangre.

El proyecto nació con el nombre de "Hechizo" y fue el salto de Llobet-Gracia del cine *amateur* al profesional. Problemas sindicales le obligaron a acabar de financiarla él mismo y le dejaron en una posición económica delicada. La censura (que no sabemos si afectó a la copia conservada) y una distribución tardía acabarían de condenar al film. El primer hijo de Llobet-Gracia, Carlos, murió en la fase de montaje de "Vida en sombras". El director lo atribuyó al hecho de que apareciera en la película. La sombra del film se cierne sobre él y, como su propio protagonista, Llobet-Gracia abandona el cine tras sufrir un brote psicótico. Es internado en un hospital donde le administran *electroshocks.* Film maldito, pero maldito de verdad.

No se puede hablar de anécdota extrafílmica porque forma parte de la vida de su creador, un autor que se atrapó en su película. Aunque este "arrebato" cinéfilo y cinéfago pertenece a un sistema de representación comercial, perfila un cine de autor que no llegaría hasta décadas más tarde. En lo formal mezcla la agilidad de un noticiario, trucos visuales herederos de Méliès (el nacimiento de Carlos) y audacias fetichistas como filmar el haz de luz de un proyector o dejar que sea una película proyectada la que siga con la narración de la cinta. Demuestra una cinefilia extrema, insólita, insolente (*"el cine sonoro es absolutamente innecesario. El cine posee medios de expresión propios que hacen inútil el empleo de la palabra",* dice Carlos Durán). La condición de autor de Llobet-Gracia hace de "Vida en sombras" un film donde el Imaginarlo del cineasta ES la propia película. En él, el cine Informa a la vida y la vida al cine. Se devoran el uno al otro. "Vida en sombras" puede encontrarse en VHS en la colección "Aprender a mirar" editada en 2003 por Caja España junto al libro "Vida en sombras o el cine dentro del cine" de Basilio Casanova. **RAYMOND M. ABEL**



Cine maldito dentro del cine maldito.

18 "PLÁCIDO"
Luis García Berlanga
Intérpretes: Cassen, José Luis López Vázquez, Elvira Quintillá, Manuel Alexandre, José María Caffarel.
1961

Y la vida va.

El contraste, piedra angular de la filmografía de Luis García Berlanga (Valencia, 1921), es la base de una comedia Imposible de abarcar, de una obra que siempre sorprende. En ella, lo que parecía un detalle sin importancia puede convertirse, en un nuevo vlsionado, en el dato más revelador, en una observación pintada de disimulo pero contundente. La clave de ese secreto está en la habilidad de Berlanga para encerrar la acidez en cápsulas de distensión, para crear películas que esconden bajo su aparente ligereza los apuntes más corrosivos. Así engañó en no pocas ocasiones a los censores franquistas. Así logró también describir una España a la deriva, descubrir sus vicios y faltas y destapar las grietas de las instituciones intocables sin que nunca llegara la sangre al río.

Su decisión, no obstante, no era la del intelectual egoísta que sólo desea demostrar hasta dónde le permite llegar el Ingenio. La prueba está en que películas como ***"¡Bienvenido, Mister Marshall!"*** (1953), **"Plácido"** (1961) y ***"El verdugo"*** (1964), correspondientes a la etapa más inspirada del autor, desprenden vida. No son ejercicios calculados al dedillo y sin alma. Estas comedias conmueven. Conmueven porque sus personajes y las anécdotas que protagonizan no son sólo el soporte de una sátira. Son reales y están llenos de sentimiento.

Encarnado por Cassen, quien debutaba en el cine con un personaje de los que marcan de por vida, el humilde Plácido colabora con su motocarro en una campaña navideña bajo el lema "Siente un pobre a su mesa", acto promovido por los ricos para limpiar sus conciencias. El relato de las aventuras y desventuras del protagonista, escrito mano a mano entre Berlanga y el guionista Rafael Azcona, sirve idénticos fogonazos de crítica y emoción. Con la comicidad como arma, mediante un humor negro que insinúa la verdad sin hacer daño, los firmantes del texto mostraron a partir de esa historia el caos burocrático de principios de los años sesenta, la hipocresía de las clases pudientes y la ingenua devoción de los más necesitados hacia un progreso que intuían cerca. Y lo genial es que esas reflexiones siempre van teñidas de emoción.

En este sentido, son muchas las conexiones entre "Plácido" y el neorrealismo italiano. No está de más decir que Berlanga conoció personalmente al cineasta Cesare Zavattini, guionista de títulos clave del movimiento. Aunque su superficie sea más festiva, aunque tome las formas del esperpento, esta obra del director de ***"Calabuch"*** (1956) tiene mucho de películas como "Ladrón de bicicletas" (Vittorio de Sica, 1948) y "Bellísima" (Luchino Visconti, 1951).

La punzante visión de la realidad que ofrecen esos clásicos y las continuas demostraciones de los contrastes que la definen también están en "Plácido" (editada en DVD por Divisa en 2004). Rodada en largos planos secuencia, prodigios de composición, ritmo interior y detalle, y con el respaldo de un grupo de actores que sienten lo que están contando, esta cumbre berlanguiana regala con humor una instantánea de la mezcla de ilusión y desencanto, honestidad y mentira, alegría y desconsuelo que hace que la vida avance. Y no sólo en los momentos más difíciles.

DESIRÉE DE FEZ

17 "CALLE MAYOR"
Juan Antonio Bardem
Intérpretes: Betsy Blair, José Suárez, Yves Massard, Luis Peña, Dora Doll.
1956

*"Me quedaré soltera aunque yo no **quiera...",*** cantaba Cecilia...

Iniciado en el cine junto a su amigo Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem (Madrid, 1922-2002) emprendió su carrera en solitario con un afán de radiografiar la sociedad donde vivía, aquella España castigada por la post-guerra y el sinsentido de la dictadura, similar al de su compañero de dirección en ***"Esa pareja feliz"*** (1951).

Pero mientras el valenciano tomaba partido por una perspectiva decididamente humorística, en el cine del Bardem de los cincuenta dominaba la gravedad. Después de ***"Muerte de un ciclista"*** (1955), película que le encumbró a nivel internacional realizada bajo la sombra del neorrealismo Italiano de Michelangelo Antonioni, Bardem filma **"Calle mayor",** esta vez más inspirado en "Los inútiles" (1953) de Federico Fellini y basándose en una obra teatral de Carlos Arniches, "La señorita de Trévelez", que ya había adaptado Edgar Neville en los inicios de su carrera.

"Calle mayor" (editada en DVD en 2003 por Divisa) es el amargo retrato de la vida en provincias, allí donde moran los valores más caducos de la pequeña burguesía en general y de la España franquista en particular. Pero sobre todo es el retrato del poder de destrucción escondido en esta vida de apariencia pasiva con sus negras procesiones, sus círculos culturales, sus bares de trasnoche con mujeres que fuman (y que esperan a ese hombre con el que nunca se van a casar) y sus interminables paseos por esa calle mayor que no lleva a ninguna parte. Esa vida donde el aburrimiento y la rutina encallecen los sentimientos y las emociones.

Es por tedio que un grupo de amigos deciden gastarle una broma a la solterona del lugar, Isabel (Interpretada por Betsy Blair, actriz estadounidense vetada en su país por su compromiso de izquierdas), y hacerle pensar que un hombre quiere casarse con ella. Aunque resulta difícil creer que una mujer de la delicada belleza de Blair no encuentre quien la quiera, la que fue esposa de Gene Kelly y es viuda de Karel Reisz le otorga una fuerza especial al personaje protagonista. Con la suficiente personalidad para tener su propia vida (en algún momento se lamenta de que no le hayan dejado trabajar), Isabel es una mujer sometida al dictado de la vida de la pequeña burguesía de provincias, pero con una capacidad para amar que la distingue de sus conciudadanos.

En uno de los mejores momentos del film, Isabel se encuentra en su habitación tras la primera cita con su supuesto amado. Han ido al cine, y ella lee el insustancial texto del tique de entrada como si se tratara del más bello poema amoroso. La capacidad de amar, por tanto de vivir la vida y disfrutarla, de la protagonista queda fijada en esta secuencia tan simple. Porque la gran tragedia de Isabel, al final, no es el desengaño amoroso, sino ser incapaz de huir de su destino, no ser capaz, en definitiva de vivir, como le grita Luis, el amigo de su seductor.

Despojada de cualquier valor que no sea el que le otorga su entorno, incapaz de un acto de rebeldía final, Isabel asume su condición. Enterrada viva, bajo una lápida que reza "solterona", en esa España de "vetustas" y "ciudades de los santos" donde una mujer sin hombre era menos que nada. **EULÁLIA IGLESIAS**



Las marcas de la intolerancia.

16 "TRÍPTICO ELEMENTAL DE ESPAÑA"

José Val del Omar

1955-1961

"Aguaespejo granadino" (1955), **"Fuego en Castilla"** (1959) y **"Acariño galaico"** (1961), los tres cortos que conforman el **"Tríptico elemental de España"** -reunidos en VHS junto al libro de Román Gubern "Val del Omar, cinemista" (Diputación de Granada, 2004)-, apenas se han exhibido en condiciones favorables para apreciar sus virtudes. ¿Cómo percibir entonces la cualidad táctil de sus imágenes o sus portentosas combinaciones de sombra y luz? Es imposible. Sin embargo, los tratamientos del sonido, sus texturas visuales y la extraña simbiosis entre la alta cultura española (los maestros tenebristas, Federico García Lorca, Manuel de Falla) y la "cultura de la sangre" (la de los habitantes de la serranía de Granada, los campesinos de la meseta y los aldeanos gallegos) consiguen impactar en los espectadores de cualquiera de los tres cortometrajes donde José Val del Omar (Granada, 1904-Madrid, 1982) glosó de manera unitaria lo que se habla desmembrado durante la guerra.

Con su obra se funda un cine donde conviven las dos Españas que acababan de enfrentarse y de perder aquello que las caracterizaba antes de comenzar la dictadura. "Aguaespejo granadino", "Fuego en Castilla" y "Acariño galaico" son estudios sobre el agua, el fuego y la tierra, respectivamente. También son cantos de vida impregnados por melodías siniestras. A menudo se habla de cine poético al referise a sus imágenes, donde nada se ve con claridad pero todo se siente con hondura. En cualquier caso, forman parte de un proyecto cinematográfico que nunca llegó a cuajar en este país.

Buscar las huellas de Val del Omar en cualquier historia del cine español puede resultar una tarea desalentadora, porque su nombre ha sido borrado de casi todas. Los motivos son el desconocimiento que todavía hoy se tiene en torno a él y la dificultad de encuadrarlo en algún lugar sin alterar con ello ¡deas preconcebidas. Val del Omar ha sido siempre un solitario, como Joseph Cornell en el cine estadounidense o Mario Peixoto en el brasileño. Su obra comienza a cobrar forma a partir de los años cincuenta, cuando Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem retoman la antigua idea de dirigir películas de aliento europeísta, como ya se había pretendido hacer antes del comienzo de la Guerra Civil. Pero ni siquiera en un momento de cambio tiene cabida alguien como Val del Omar. Es demasiado español y al mismo tiempo no se parece a ninguno de los españoles de su época.

Algunos esbozos biográficos aseguran que tuvo contacto con las vanguardias, aunque no resulta fácil asociar su obra con el carácter rupturista de éstas. Casi todos sus films obedecen a un impulso explorador similar al que le llevó a hacer valiosas aportaciones técnicas, como un objetivo de ángulo variable (que hacía las veces de un zoom), el desbordamiento apanorámico o el sonido diatónico, eso sin contar tos experimentos que llevó a cabo con el vídeo y el láser en los setenta. Quizá por eso en algunas fotos aparece con una bata blanca, como si tratase de un científico. Hay quienes le han llamado alquimista, aunque el término que mejor le define es el de mago, pues sus ambiciones siempre estuvieron muy cerca de las del pintor griego Zeuxis, cuya devoción por los trucos le empujó a pintar unas uvas de forma tan realista que los pájaros, sin poder sustraerse a la ilusión, se acercaban en numerosas ocasiones a picotearlas. **HILARIO J. RODRÍGUEZ**



La experimentación de "Aguaespejo granadino".

15 "LAS HURDES (TIERRA SIN PAN)"

Luis Buñuel

1933



El documental como subversión.

Si tal y como afirmaba Luis Buñuel (Calanda, Teruel, 1900-Ciudad de México, 1983) el surrealismo triunfó en lo accesorio y fracasó en lo esencial, no fue, desde luego, por culpa suya.

El cineasta aragonés mantuvo hasta su último suspiro el compromiso con el ideario del movimiento y la misión primordial a la que se encomendó desde su adscripción: transformar el mundo y cambiar la vida. Nunca dejó de intentarlo, ni siquiera en trabajos como ***"Gran casino"*** (1946) o ***"El gran calavera"*** (1949), alimenticios a priori y finalmente salpicados de sutiles pero poderosas llamadas a la sedición. Y sin duda lo consiguió, dirigiendo una serie de películas, del experimento surreal ***"Un perro andaluz"*** (1929) a la morbosa ***"Bella de día"*** *(1967),* que no modificaron la historia del hombre aunque sí la del arte que mejor lo representa. En este sentido, **"Las Hurdes (Tierra sin pan)"** es el capítulo más literalmente revolucionario de toda su filmografía.

Financiada con veinte mil pesetas que el pintor oscense Ramón Acín ganó en la lotería, la tercera cinta de Buñuel, primera rodada íntegramente en España, es un mediometraje de veintinueve minutos y veinte segundos de duración que desborda el concepto de reportaje etnográfico para erigirse en un ensayo de geografía humana. El territorio que, situado entre las provincias de Cáceres y Salamanca, Miguel de Unamuno definió en 1914 como *"un vasto oleaje petrificado" se* había convertido ya en una bolsa de miseria, bocio y cretinismo. Y según el biógrafo británico John Baxter, en la excusa perfecta para que los anarquistas, corriente mayoritaria de una izquierda atomizada tras la marcha del rey Alfonso XIII, denunciaran el modus vivendi de la población rural en los albores de la segunda república. Además de atribuir la idea original del proyecto al dramaturgo trotskista Yves Allegret, en su libro "Luis Buñuel" (Paidós, 1996) Baxter interpreta la presencia del cámara rumano Eli Lotar, el comentario didáctico del ayudante de dirección Pierre Unik -ateo confeso y comunista ferviente- y la devolución del dinero prestado como pruebas de su naturaleza propagandística.

En las antípodas del panfleto subvencionado, "Las Hurdes" no sólo se rebela contra su presunta condición sino que atenta contra los fundamentos mismos del documental. La manipulación de escenas como la del asno asaeteado por las abejas, la de la cabra despeñada y, por supuesto, la del traslado del bebé en una artesa dinamitan el supuesto realismo de un género que, todavía hoy, no ha acabado de digerirla.

Consciente de que hasta el más canónico de sus ejemplos lleva implícita una toma de partido, Buñuel interpreta continuamente lo narrado a partir de una voz en *off*-la Embajada de España en París patrocinó su sonorización dos años después de su filmación- que no se conforma a una lectura unificada. Aunque parece abrazar, por la vía de la educación -los planos de la escuela- y el progreso, el ideal cartesiano de organización social que ridiculizó en ***"La edad de* oro"**(1930), sus evidentes contradicciones, alimentadas por esos morbosos insertos de insectos, animales muertos y sonrisas velazqueñas, no hacen sino ilustrar el sentimiento trágico de la existencia en un entorno eternamente hostil, una tierra sin pan que no aceptó de buen grado la visión de Buñuel. **GERARDO SANZ**

14 "FURTIVOS"
José Luis Borau
Intérpretes: Lola Gaos, Ovidi Montllor, Alicia Sánchez, Felipe Solano, José Luis Borau.
1975


La crónica más negra.

En 1975, Cuando **"Furtivos"** se estrenaba en el Festival de San Sebastián, Francisco Franco agonizaba en el Pardo. Todavía faltaban dos meses para que la bestia exhalara, pero en España ya flotaba el aroma putrefacto del cadáver exquisito. "Furtivos" mostró otro de esos tubos que le mantuvieron con vida más allá de la muerte, que prolongaron su existencia para quienes temían más su ausencia que su presencia... Fue signo y síntoma de la decadencia de un régimen cobarde y a la vez implacable. Su éxito absoluto en Donosti es el grito silencioso de una sociedad cansada y furiosa, impotente y expectante. "Furtivos" (editada en DVD en 2003 en la colección "Un país de cine" de 'El País') fue la piedra de toque cinematográfica en el génesis de esa farsa sociopolítica que llamamos transición.

En su origen se encuentran las fuerzas creativas y la sensibilidad de dos hombres esenciales para entender el cine de ese período y el cine por venir. José Luis Borau (Zaragoza, 1929) y Manuel Gutiérrez Aragón escribieron "Furtivos" a partir de dos elementos: un bosque perdido y Lola Gaos. Explica Borau que todo surgió del personaje que ella Interpretaba en "Tristana" (Luis Buñuel, 1969). Lola Gaos era Saturna. Borau veía en su nombre y en su figura resonancias goyescas; la Imaginaba devorando a su hijo, y en esa imagen escondía el substrato alegórico del relato. El bosque, espacio sustancial en el cine de Gutiérrez Aragón, era un país atávico que sufría una paz impuesta bajo la que latía una violencia primigenia. La madre era el poder y el hijo (Ovidi Montllor), el pueblo cobarde y oprimido por un régimen enfermo y decadente que se aferraba a sus vástagos y se alimentaba de su carne. Milagros (Alicia Sánchez), la novicia fugada, y el Cuqui (Felipe Solano), trasunto de ese Robín Hood quinqui que fue el Vaquilla, eran la juventud y la rebeldía enfrentadas a la autoridad, eran la pasión, ¡a piedra contra el muro. Sólo quedaba morir o matar...

Borau materializó esta metáfora del presente en una obra que transpira rabia y crueldad, descarnada y sincera hasta el dolor. Casi treinta años después, sus imágenes aún se contemplan con la mueca Inconsciente de quien mira la materia animal que palpita en el hombre. "Furtivos" es la naturaleza, y la naturaleza es cruel. Borau filma en bruto porque sabe que la belleza es distancia, que la piel es armonía y la carne, fealdad. El paisaje no se contempla; se respira con los pulmones oprimidos. Los personajes son el bosque, y el bosque es un personaje. Ovidi Montllor es el hurón, es hoja caída que se arremolina y se esconde y se pudre. Lola Gaos es la loba; su cuerpo son raíces retorcidas que, oscuras y profundas, devoran la tierra...

Desbrozada de tiempo y limpia de símbolos, "Furtivos" aparece como un drama implacable, la crónica en negro, la visión descarnada de un país enfermo hecha de imágenes que permanecen porque en ellas hay mucha verdad, aunque nos duela... "Furtivos" es esa España que algunos quieren arrancar y que, como la mala hierba, siempre vuelve a crecer. "Furtivos" es cine repulsivo y hermoso, hermoso porque es repulsivo. "Furtivos" es como un Goya de la serie negra. Revela lo sublime que se oculta en el pavor. **LUIS CARRIZO**



Persiguiendo al hombre tranquilo.

13 "INNISFREE"
José Luis Guerin
Con Padraig O'Feeney, Bartley O'Feeney, Lord Killanin, Annalivia Ryan, Anne Slattery.
1990

Si José Luis Guerin (Barcelona, 1960) hubiera realizado tan sólo una de las películas que conforman su filmografía, su lugar en la historia del cine de este país no variaría: cualquiera de sus títulos revela que es uno de los directores que más profundamente ha comprendido y vivido el hecho cinematográfico en España. Él a menudo recuerda el visionado de "Lancelot du Lac" (1974) de Robert Bresson como el punto de Inflexión a partir del cual experimentó la indefinible e irreversible sensación de la "emoción cinematográfica"; las películas ya no le estremecían por el tema, por los personajes o por la historia, sino por algo distinto, superior, que era patrimonio exclusivo de la captura de la Imagen en movimiento. A partir de ese momento, Guerin consagró su vida al cinematógrafo. En su búsqueda de esa verdad secreta que amaga el cine, continúa siendo un asiduo de la Filmoteca de Barcelona, se apunta a cursos impartidos por otros directores, contempla la realidad más ordinaria extrayendo conclusiones cinematográficas (suya es la propuesta Irrealizable de retransmitir un partido de fútbol sin mostrar nunca el balón) y, por supuesto, también hace películas.

A la pregunta de si hay que considerar a Guerin como un espectador, un estudioso, un teórico o un director, responde **"Innisfree":** es las cuatro cosas a la vez. Su segundo largo le siluetea como un creador sumido en la gran duda sobre si el cine es una imitación de la vida o si la vida es una imitación del cine. Quizá ***"Los motivos de Berta"*** (1984) contenga la mirada inocente, casi *amateur,* que más se aviene con su ideal de pureza cinematográfica (aunque él reniegue de ese film). Tampoco sería descabellado tasar ***"Tren de sombras"*** (1997) como el más audaz y radical de sus ejercicios fílmicos, al menos en su segunda mitad. Y ¿qué decir de ***"En construcción"*** (2000), donde además de casi borrar la sensación de artificio cinematográfico consiguió por primera vez el aplauso de la platea? Pero es en "Innisfree" donde halló la expresión específica de su arte: en la frontera entre realidad y cine, entre documental y ficción, entre declaración de amor cinéfila y reflexión profunda sobre las posibilidades del lenguaje de la Imagen.

"Innisfree" (no editada en DVD) es una obra híbrida, entre géneros. Guerin viajó a describir Irlanda con un billete de vuelta. El de ida lo había cursado John Ford en "El hombre tranquilo" (1952). Ford superpuso una Idealización cinematográfica de Irlanda sobre su propia idealización de Irlanda. Y Guerin, tomando como pretexto la Inmortal película del maestro, rastrea en el pueblo donde se rodó ese film los vestiglos de la Impronta fordiana. ¿Qué había antes, durante y después de "El hombre tranquilo" en Cunga St. Felchin, nombre real de Innisfree? ¿Es posible observar la realidad de este sitio sin estar mirando por el ojo de Ford? Quizá visto con el ojo de otros de los cineastas de cabecera del realizador catalán como Robert J.Flaherty o Jean Rouch... De este modo, y como en toda su obra, Guerin termina hablando de fantasmas, de las sombras de un pasado que acechan a una joven pelirroja que no sabe si va o viene y que salen por la boca de unos viejos borrachos de un pub que añoran aquel tiempo en que un gran director de origen irlandés del Hollywood dorado convirtió su aldea en la esencia misma de su país. **JOAN PONS**

12 "EL MUNDO SIGUE"

Fernando Fernán-Gómez

Intérpretes: Fernando Fernan-Gómez, Lina Canalejas, Gemma Cuervo, Agustín González, María Luisa Ponte.

1963

Actor en más de ciento ochenta películas, director de una treintena, recompensado con tres Goyas por ***"El viaje a ninguna parte"*** (1986), Medalla de Oro de las Bellas Artes (1981), Premio Nacional de Cinematografía (1989) y Príncipe de Asturias de las Artes (1995), el también dramaturgo, poeta y ensayista ocasional Fernando Fernán-Gómez (Lima, Perú, 1921) morirá sin disfrutar de un estreno comercial en condiciones de la que, junto a ***"El extraño viaje"*** (1964), es su mejor película. Sólo una industria tan esquelética e ingrata como la española podía resolver con una presencia testimonial en programas dobles de salas de provincias la exhibición de una joya del patrimonio nacional que Intensifica su fulgor cada vez que se eleva "Imitación a la vida" (Douglas Sirk, 1959) a la cumbre del melodrama. Porque **"El mundo sigue",** Inexplicablemente proscrita en televisión y todavía inédita en DVD, no sólo no tiene nada que envidiarle en términos cinematográficos sino que, como reflejo critico del trasfondo socio-político donde se enmarca, supera con claridad al film de Sirk.

Según la novela del mismo título del escritor vizcaíno Juan de Zunzunegul, "El mundo sigue" es la historia de dos hermanas que luchan, cada una a su modo, por escapar al atávico destino de la pobreza. La mayor, Eloísa, un paradigma de abnegación encarnado por Lina Canalejas, consiente que su marido -el propio director en uno de sus típicos papeles de pusilánime- malgaste el sustento de sus hijos en pos de una quiniela de catorce. La menor, Luisita, Gemma Cuervo en la más turbadora interpretación de su carrera, descubre en el alterne de altos vuelos una rápida y caudalosa fuente de ingresos. La familia, unidad de destino universal para el franquismo, se debate entre el inútil sacrificio de una, primero maltratada y luego abandonada, y los irrechazables presentes de la otra, repudiada por su padre hasta que su ascensión económica encuentra, por la vía del santo matrimonio con un millonario, su equivalente moral.

Maltratada por la censura a pesar del impulso aperturista de las célebres conversaciones de Salamanca de 1955 y del ascenso de uno de sus ponentes, José María García Escudero, a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, "El mundo sigue" era, pese a los preceptivos retoques de guión, una bomba de relojería en las entrañas del conservadurismo católico.

La verdadera tragedia, además de la que sobreviene a los personajes, a medio camino entre el (neo)realismo seco y el delirio desmedido, consiste en descubrir la patética situación de la mujer en una sociedad sexualmente represora y éticamente corrupta. Con Juan Estelrich como director de producción, fotografía de Emilio Foriscot, música de Daniel J. White (Inseparable colaborador de Jesús Franco) y un reparto que incluye a Agustín González, María Luisa Ponte y una jovencísima Marisa Paredes, desnuda todos sus anatemas: la hipocresía del "ojos que no ven, corazón que no siente", la honda crueldad del "tanto posees, tanto vales" y, finalmente, la lacerante certeza de que el mundo entero -siga o no- tiene un precio. **GERARDO SANZ**



Desenmascarar la hipocresía.

11 "¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECER ESTO!"

Pedro Almodóvar

Intérpretes: Carmen Maura, Verónica Forqué, Ángel de Andrés, Chus Lampreave, Kitti Manver.

1984



Costumbrismo sucio sin moderneces.

Resulta difícil hablar del cine de Pedro Almodóvar (Calzada de Calatrava, Ciudad Real, 1949) separándolo de su personaje público, no sólo por su impacto mediático y sociológico, sino porque su sombra se proyecta también sobre sus historias, comprometiendo muchas veces su credibilidad. Almodóvar es el mensaje: nos descubre sus gustos musicales, literarios o cinematográficos, sus fetiches, sus amigos. Interrumpe la narración para explicarnos un chiste o porque se le ha ocurrido un anuncio. Su cine es iconoclasta y él tiene talento, pero ha seguido la vía fácil para hacerlo "personal", para dotarlo de estilo. Y aun así, sus historias tienen a veces tanta fuerza que le ganan la partida a su exhibicionismo. Entre ésas, ninguna como la divertida, triste, patética y sentimental **"¿Qué he hecho yo para merecer esto!".**

Esta película, junto a la menos interesante ***"Entre tinieblas"*** (1983), es un puente entre el cine feísta, irreverente e Intrascendente de ***"Pepi, LUCI, Bom y otras chicas del montón"*** (1980) y ***"Laberinto de pasiones"*** (1982) -Influido por el primer John Waters, las fotonovelas y su propio entorno, el Madrid de la Movida- y los intentos de estilización visual que inicia en ***"Matador"*** (1986) y llegan hasta ***"La mala educación"*** (2004). Como sus obras eran, al principio, una sucesión de excesos sin entidad dramática que requerían la complicidad de su público, pocos planos resultan tan reveladores en su filmografía como el que abre "¿Qué he hecho yo para merecer esto!". En él vemos a Carmen Maura -caracterizada ya como Gloria, un ama de casa del barrio madrileño de La Concepción- entre el equipo de rodaje. Esquiva cámaras y técnicos y se aleja, sola. En ese momento se inician los créditos y el espectador de 1984 Intuye que, por fin, un personaje de Almodóvar tendrá vida propia.

Esta ¡dea sirve para todo el film. Las disparatadas líneas argumentales que va abriendo -la pareja de escritores en crisis, la niña telekinésica, el psiquiatra- son arbitrarias y no enriquecen la historia principal. Pero la alienada Gloria, su antipático marido, su mezquina suegra, sus hijos quinquis y sus pintorescas vecinas caminan solos, protagonizando un genial y esperpéntico retrato del horror cotidiano de esos españoles que en los sesenta emigraron de su pueblo a la gran ciudad en busca de una vida mejor. ¡Qué talento en la caracterización, qué gusto por el detalle! Desde la estética conscientemente espantosa de los pisos y la ropa hasta los tics lingüísticos, pasando por la sutil complejidad de las relaciones entre ellos.

La película, que entronca con el pop y la copla tanto como con el neorrealismo español negro de Luis García Berlanga, Marco Ferreri o Fernando Fernán-Gómez, fue rodada casi enteramente en decorados. Pero la puesta en escena de Almodóvar y el operador Ángel Luis Fernández (planos cortos, ausencia de movimientos de cámara, Iluminación oscura) refuerza la claustrofobia y crea ilusión de realidad. Y vista hoy, sigue siendo una película muy especial que conserva Intacta su capacidad de conmover. En 2004 se ha editado en DVD en la colección "Un país de cine" de 'El País'. **ÓSCAR DEL POZO**

10 "EL CEBO"

Ladislao Vajda

Intérpretes: Heinz Rühmann, María Rosa Salgado, Michel Simon, Gert Fröbe, Anita van Ow y Ewald Balser.

1958

La secuencia de apertura de "El cebo" marca el tono de la película, su voluntad de excarbar en el horror cotidiano sin recurrir ni a un solo efectismo heredado del cine de terror anglosajón. El año de "El cebo", 1958, es también el del definitivo despegue del cine de terror materialista de la productora británica Hammer Films, y no debe olvidarse que el horror psicológico iba a encontrar pronto un fructífero sendero expresivo con "Psicosis" (Alfred Hitchcock, 1960).

La película realizada por Ladislao Vajda (Budapest, Hungría, 1906-Barcelona, 1965) ni mira hacia los personajes clásicos de la tradición fantástica, como los films Hammer, ni aventura esquizofrenias y desdoblamientos de personalidad hitchcockianos. Además, pertenece al cine de género hecho en una Industria cinematográfica tan raquítica como la española, donde de puertas afuera contaba más el cine combativo de Juan Antonio Bardem o el costumbrismo insolente de Luis García Berlanga.

Sin embargo, y a diferencia de varias películas de Bardem, la de Vajda no ha envejecido. Sin ser tampoco un alegato de la modernidad, parece anclada en el tiempo, atemporal en su envidiable solidez. No hay texto sobre "El cebo" publicado en las dos últimas décadas donde no se destaque esta idea: el film posee un clima tenso y escabroso que aún está por superar en el cine español. Y es una ¡dea que vuelve una y otra vez a cada nueva visión de la película. El espectador puede conocer sus más mínimos detalles, desde la citada secuencia de apertura, donde el buhonero encarnado por Michel Simon encuentra en el bosque el cadáver de una niña, hasta la resolución de la trama y la muerte del asesino en ese mismo bosque. Sin embargo, el carácter escabroso e insólito de la película, la enorme tensión dramática que provoca sin recurrrir a momentos de choque, no nos abandona nunca. Conocemos el desenlace, pero el placer está en saber de qué manera tan sencilla y dramáticamente efectiva se llega a él.

"El cebo" fue rodada en régimen de coproducción entre España y Suiza y la acción acontece en un pueblo de un cantón suizo. Sin embargo, el escenario es perfectamente intercambiable con el de una localidad española más allá del malévolo uso del chocolate suizo que hacen Vajda y su coguionista Friedrich Dürremant, autor también de la historia original. El asesinato de la pequeña acontece durante el último día de servicio del comisario Matthäi (Heinz Rühmann), quien durante los siguientes cinco años debería encargarse de modernizar el departamento de policía de Jordania. En la versión de! relato de Dürremant emprendida por Sean Penn en "El juramento" (2001), el policía Interpretado por Jack Nicholson está a punto de jubilarse definitivamente. Esta modificación es importante. Cuando Nicholson le promete a la madre de la niña muerta que encontrará al asesino, sabe que se trata del último acto que puede ennoblecer su vida. La promesa, aunque firme, carece de tanta trascendencia para Matthäi. Por eso un film se titula "El juramento" y el otro "El cebo"; en el de Penn importa la palabra dada, mientras que el de Vajda gira en torno a la obsesión del comisario, quien abandona la aventura jordana y llega a exponer la vida de otra niña para atrapar al criminal.

En el primer bloque de la película hay tres elementos que acreditan la solidez y la inventiva de Vajda. Uno atañe a las escenas con el buhonero. Durante el interrogatorio, la expresión abatida de Michel Simon, cuyo personaje desciende directamente de algunos de los que el actor interpretó a las órdenes de Jean Renoir y Jean Vigo, no es más que el preámbulo a la otra tragedia que encierra el relato: el vagabundo sabe desde el primer momento que le acusarán del crimen, y aunque Matthäi cree en su inocencia, acaba ahorcándose en la celda. En este caso brilla la dirección de actores de Vajda, quien logra de un gran actor, Simon, lo mismo que de un Intérprete mediano, Gert Fröbe. Característico de las coproducciones de los sesenta que se haría realmente famoso al interpretar uno de los más logrados villanos de la serie 007 en "James Bond contra Goldfinger" (Guy Hamilton, 1964), Fröbe incorpora con Impecable soltura al burgués apocado, Impotente y dominado por su esposa que no puede reprimir, como el languiano M, sus deseos de entablar contacto con niñas para después asesinarlas.

Los otros dos elementos responden a la inteligente concepción escénica de Vajda. En el primero, los movimientos de cámara en el bosque cuando la policía inspecciona el lugar del crimen están destinados a individualizar la figura de! comisario, ya que él es el único de los presentes que se atreve a comunicar la noticia a los padres de la pequeña. En el segundo, Vajda dispone el plano sobre Matthäi y el destrozado matrimonio con un encuadre general en el Interior de la casa muy de cine mudo nórdico. Al director le obsesiona en todo momento la contención: el grito desgarrado en *off* del padre se produce cuando la cámara está ya en el exterior para recoger la salida del comisario.

"El cebo" es un ejemplo perfecto para rebatir las teóricas bondades del cine de autor por encima del de género, y más en una cinematografía tan anquilosada en viejos conceptos como la española, donde generalmente sólo han sido buenas las películas que expresaban "grandes ¡deas". Es, del mismo modo, la más fehaciente demostración del estilo depurado de Vajda, un cineasta Itinerante que, como otro director húngaro, Michael Curtiz, hizo películas en media Europa. Fue en España donde encontró la estabilidad, desde 1942 hasta el fin de sus días, lo que no deja de resultar paradójico, ya que había escapado primero de los nazis y después de ios camisas negras de Mussolini. Hijo del dramaturgo Ladislaus Vajda -quien fue guionista de las películas más significativas de G.W. Pabst: "La caja de Pandora" (1929), "Cuatro de infantería" (1930) y "La comedia de la vida / La ópera de tres peniques" (1931)-, el director de "El cebo" acabó en otra dictadura. Esto no le impidió afrontar géneros tan poco franquistas como el relato de bandoleros (***"Carne de horca"***, 1953), el documental (***"Tarde de toros"***, 1956), el neorrealismo (***"Mi tío Jacinto"***, 1956) y el costumbrismo fantástico (***"Un ángel pasó por Brooklyn"***, 1957) o, en una pirueta mucho más valiosa, darle la vuelta al tradicional cine religioso en ***"Marcelino, pan y vino"*** (1954), la mejor de sus películas junto a la historia del comisario Matthäi, el asesino de las chocolatinas y el cebo Infantil.

"El cebo" está editada en DVD.

QUIM CASAS



Impecable demostración de cine de género.

09 "EL COCHECITO"

Marco Ferreri

Intérpretes: José Isbert, Pedro Porcel, José Luis López Vázquez, María Luisa Ponte, Antonio Gavilán.

1960



Tragicomedia del absurdo.

Formado en el neorrealismo de su país, el italiano Marco Ferreri (Milán, Italia, 1928-París, Francia, 1997) vivía en el nuestro a mediados de los años cincuenta. Por entonces aún no tenía experiencia tras la cámara, aunque sí como guionista ("Donne e soldati"; Luigi Malerba y Antonio Marhi, 1954). De Madrid conoció Inmediatamente todo cuanto de absurdo tenía. Conoció también a Rafael Azcona, un joven humorista de 'La codorniz' y autor de una novela, "Los muertos no se tocan, nene" (1956), que le entusiasmó y le convenció de la necesidad de un encuentro. De ese encuentro entre el director Ferreri y el guionista Azcona, entre el neorrealismo italiano y el esperpento español, surgirían, además de otras muchas películas, tres obras mayúsculas construidas en el breve espacio que separa el naturalismo más crudo y el disparate sin paliativos, un lugar Improbable donde se confunden la violencia y la ternura, la crueldad y la impavidez, la acritud y la parsimonia.

Iban a ser tres películas de humor sulfúrico donde la muerte es el telón de fondo y el condicionante que mueve y conmueve a unos personajes desorientados y atrapados por la fatalidad. Y si en la última de ellas, la italofrancesa ***"La gran comilona"***(1973), la muerte aparece convertida en gula, sexo y desmesura cabestra -cuatro *gourmets* deciden suicidarse arrojados a los placeres de la comida-, en sus dos predecesoras está vinculada a un espacio y a un tiempo: una España oscura enfangada en el lamentable franquismo.

Ya en *"**El pisito**" (1958),* Ferreri y Azcona empezaron a sentar las bases de un cine que heredaba el humor alquitranado de Valle-lnclán y Luis Buñuel mientras dibujaba una España abocada a un destino terrible. En ella, una pareja de novios decide agenciarse una vivienda de modo sorprendente: él se casa con una anciana que tiene ya un pie en la tumba, dueña de una pensión de mala muerte, para heredar luego el inmueble. Pero la vieja tarda más de dos años en caer. También desde ese inspiradísimo debut, Ferreri se reveló como el creador anárquico de un cine proclive al surrealismo y al caos, basado más en la Intuición que en el raciocinio, más en la situación que en el conjunto, más en el detalle que en la síntesis, más en el *gag* que en la continuidad narrativa.

"El cochecito" (editado en DVD) es un film extraño, sin precedentes en el cine español -excepto "El pisito", acaso-. Ha sido asociado a las pinturas de Goya, tan proclives éstas a las fantasmagorías, los sueños y las máscaras, a los hombres feos, cojos, gordos, viejos, a una humanidad modelada a base de escalofríos y pesadillas. Ferreri sorprende desde el principio por su capacidad de observación no sólo a la hora de retratar cierto universo social, sino también para dibujar los ambientes y escenarios de un Madrid deliberadamente anodino y gris, por momentos cochambroso, y para incorporar matices y detalles visuales propios de un sabio conocedor de nuestra mejor tradición picaresca. Y la idea argumental de Azcona, tan aparentemente sencilla pero tan rica, es magistral.

Don Anselmo (José Isbert) tiene un amigo tullido que se pasea en un cochecito. Don Anselmo es viejo y el mundo de los viejos es dolorosamente limitado; si pierden lo poco que tienen, se quedan angustiosamente solos, prematuramente muertos. Su amigo empieza a tener, a su vez, otros amigos distintos, también impedidos motorizados. Don Anselmo no puede seguirlos a pie. Por eso decide que él también quiere un cochecito de tullido. Pero don Anselmo no está tullido, y su familia no quiere gastarse tantos miles de pesetas en un cochecito que de ninguna manera consideran necesario. El anciano choca con la Incomprensión más radical no sólo de su entorno familiar sino también de sus propios amigos, quienes no entienden los motivos por los que un hombre sano necesita un vehículo para inválidos. Así pues, tener dos piernas que le funcionan es, precisamente, lo que le Impide a don Anselmo ser libre. Su felicidad, su vida, es el cochecito, y nada más que eso.

El pobre hombre no es un chiflado. Su mal es la senilidad, que le devuelve sin misericordia a la Infancia. Quiere un cochecito de Inválido, aunque él no lo esté, con las mismas ansias con que un niño quiere una bicicleta. El cochecito es su vía de escape de un hogar donde es un estorbo hacia ese mundo de la calle donde los paralíticos hacen carreras en el Retiro. Se niega a comprender que él nunca podrá competir en ellas. Sus amigos son egoístas y crueles; él no es un tullido y, por tanto, pertenece a los otros, a los sanos. Con su cuerpo, su rostro, su mirada, el excepcional José Isbert transmite esa triste sensación de soledad, inutilidad, desesperación, angustia y también egoísmo, y redondea uno de los más apabullantes alegatos en defensa del hombre frente a la familia y la sociedad.

Cegado por la desesperación, don Anselmo acaba por echar veneno en la olla del cocido familiar y se fuga hasta que lo detiene la Guardia Civil. Sin embargo, en la versión proyectada en su día en España la censura le obligó a arrepentirse a tiempo y a avisar por teléfono a su familia para evitar el envenenamiento colectivo. Este cambio echaba abajo toda la lógica absurda del film. El convencionalismo ético resultaba del todo contraproducente, porque don Anselmo dejaba de ser un maníaco para convertirse en un malvado plenamente consciente.

La importancia del tándem Azcona-Ferreri no radica sólo en su particular forma de entender la tragicomedia, sino también, por ejemplo, en esos diálogos prodigiosos en naturalidad, ritmo y armonía. Y, claro, en el humor. Porque, a pesar de su trágico desenlace, "El cochecito", como antes "El pisito", y más tarde "Plácido" (1961) y "El verdugo" (1964), estas dos últimas ya escritas por Azcona mano a mano con Luis García Berlanga, son películas sencillas y divertidas, en las que el humor, muchas veces salvaje y siempre sarcástico, prevalece sobre la ferocidad de las situaciones, aunque no mitiga ni un ápice lo que las hace tan atroces. La ironía les sirve perfectamente para ilustrar cuánto mejor puede ser la anormalidad (y su alegría y sus ganas de vivir) que la tristeza, el aburrimiento y, finalmente, la mezquindad de la supuesta normalidad. Y, por último, es también la forma idónea para Introducir toda la ternura que, pese a la crueldad del relato, emerge en ocasiones, como cuando un joven enamorado, tetrapléjico profundo postrado en un patético vehículo que ni él mismo puede controlar, le dice contento a su novia: *"En la vida no se puede tener todo, Julita".* **NANDO SALVA**

08 "LA TORRE DE LOS SIETE JOROBADOS"

Edgar Neville

Intérpretes: Antonio Casal, Isabel de Pomés, Guillermo Marín, Julia Lajos, Félix de Pomés.

1944

Realizada un año antes de ***"La vida en un hilo"****(1945),* su film más célebre, **"La torre de los siete jorobados"** no sólo es una película extraña en el contexto de la trayectoria como cineasta del también escritor Edgar Neville (Madrid, 1899-1967), sino que se erige en una auténtica anomalía en el panorama cinematográfico español de los años cuarenta, poco proclive a sumergirse en temáticas de corte fantástico.

Este carácter atípico ha provocado que, en ocasiones, fuera abordada como un título menor. La completa biografía de María Luisa Burguera, "Edgar Neville. Entre el humor y la nostalgia" (Diputacíó de Valencia-lnstltució Alfons El Magnànim, 1999), por ejemplo, despacha el film con un escueto comentario: *"Pocos años más tarde, en 1944, junto con Santugini, Neville escribe el guión de 'La torre de los siete jorobados', basada en una obra de Emilio Carrere-, es un film de curioso contenido, con escenas de gran emoción y misterio, ambientado en el Madrid de finales del siglo XIX".*

El origen de la película es, efectivamente, la novela homónima publicada en 1924, cuya historia es casi tan rocambolesca como la de sus extravagantes personajes. Emilio Carrere era un escritor bohemio, cultivador de lo que él mismo denominaba "folletín moderno" -a la manera de Gaston Leroux, Jean de la Hire o Sax Rohmer-, que acostumbraba a cumplir los plazos de entrega de sus obras mandándolas a Imprenta más de una vez, cambiándoles los títulos o reelaborando capítulos sueltos para hacerlas pasar por nuevas. Fue el caso de "La torre de los siete jorobados". En el prólogo a la edición de 1998 publicada por Editorial Valdemar, Jesús Palacios desentraña el misterio que rodeaba su creación y llega a la conclusión de que la obra debería atribuirse conjuntamente a Carrere y a Jesús de Aragón, el escritor a quien el editor original encomendó la tarea de poner en orden los textos que llegaron a sus manos, que no eran otra cosa que una novela anterior de Carrere, "Un crimen inverosímil" (1922), y un puñado de papeles inconexos. Para dar coherencia a la historia, Jesús de Aragón, conocido como "el Julio Verne español", acudió a obras anteriores de Carrere ("La leyenda de San Plácido" y. "La calavera de Atahualpa") e hizo algunas aportaciones personales, fundamentales en el resultado final, ya que, como afirma Palacios en el citado prólogo, *"a su mano se deben algunos de los aspectos más característicos y célebres de la novela; entre ellos, los siete jorobados famosos (en el original de Carrere sólo hay uno) y la ciudad perdida hebrea, oculta bajo los cimientos del Madrid de los Austrias".*



Peripecias fantásticas en los misterios de Madrid.

Ambos, los jorobados y la ciudad subterránea, presentes en la película y esenciales para el desarrollo de su argumento.

El protagonista es Basilio Beltrán (Antonio Casal), quien se juega a la ruleta su escaso capital para conseguir algo de dinero con el que invitar a cenar a una cupletista. En el casino, un hombre tuerto, invisible para los demás jugadores, le Indica los números a los que apostar, y Basilio multiplica sus ganancias. El extraño personaje se presenta como Robinsón de Mantua (Félix de Pomés), un arqueólogo fallecido en circunstancias poco claras (oficialmente, suicidio) que ha regresado de ultratumba para buscar a un mortal que demuestre que, en realidad, fue víctima de un asesinato. En el transcurso de la investigación, Basilio conocerá a la bella sobrina del fallecido (Isabel de Pomés), de quien se enamorará, y descubrirá un mensaje cifrado que le conducirá a una tenebrosa ciudad oculta bajo tierra donde una banda de jorobados se dedica a falsificar dinero.

Neville inicia la película a la manera de otros de sus títulos, Impregnados de un singular casticismo. El tono ligero y las bromas a costa de la madre de la cupletista parecen indicar que nos encontramos ante una comedia costumbrista, pero la irrupción del elemento fantástico, por medio de la presencia espectral que penetra en el mundo de los vivos a través de un espejo, da un giro a los acontecimientos y establece las pautas que van a regir el film. Por un lado, los apuntes humorísticos, como la aparición del espectro de Napoleón, los personajes secundarios directamente emparentados con el saínete (la familia de la portería) o las situaciones provocadas por la torpeza de Basilio, encarnado por un Antonio Casal precursor del Cary Grant de Alfred Hitchcock (el hombre corriente Involucrado en una espiral de acontecimientos que le sobrepasan). Por otro lado, los elementos de *thriller* consustanciales a la investigación que lleva a cabo el protagonista, cuyo tratamiento remite directamente a "El testamento del Dr. Mabuse" (Fritz Lang, 1933) y, por extensión, al cine expresionista alemán, Influencia que se manifiesta en la iluminación, la inclusión de la hipnosis en la trama o el diseño de las grutas y la escalera de caracol de la torre, obra de Francisco Canet Cubel, maestro de la dirección artística (por ejemplo, en "¡Bienvenido, Mister Marshall!"; Luís García Berlanga, 1953) y asiduo colaborador de Neville.

No obstante, una lectura más minuciosa del film trasciende su condición de obra inaugural de una determinada concepción del fantástico autóctono para convertirse, en palabras de José María Latorre, *"en una pequeña parábola sobre el exilio interior en la España de los cuarenta".* Como explica el crítico catalán en el volumen colectivo "Cine fantástico y de terror español 1900-1983" (Donostia Kultura, 1999), *"el interés de Neville busca otro sentido a la invención de la ciudad judia oculta en el subsuelo del Madrid castizo. En las entrañas laberínticas del nuevo decorado aparece otro personaje, el arqueólogo Don Zacarías, quien ha vivido encerrado allí a lo largo de un año, sin relación con el exterior y ocupado en la tarea de investigar los restos dejados en la sinagoga por los judíos. La oportuna llegada de Basilio abre una brecha en el encierro de este hombre, quien se encuentra ante la posibilidad de salir al exterior: resulta imposible no ver en él la figura del intelectual obligado por las circunstancias a ejecutar su trabajo intramuros, fuera del control de la dictadura franquista, y al joven Basilio como a un representante de las clases populares que, llegado el momento, pone a disposición de aquél los medios necesarios para salir de su encierro".*

Obligada a competir con los dramas históricos de la época, la fascinante aventura sobrenatural de Edgar Neville fue condenada al ostracismo, calificada de segunda categoría por la administración franquista y sólo se mantuvo una semana en cartel. "La torre de los siete jorobados" no ha sido editada en DVD. **EDUARDO GULLOT**

07 "EL EXTRAÑO VIAJE"

Fernando Fernán-Gómez

Intérpretes: Tota Alba, Carlos Larrañaga, Rafaela Aparicio, Jesús Franco, Sara Lezana.

1964

A principios de los años sesenta, la carrera de Fernando Fernán-Gómez (Lima, Perú, 1921) no atravesaba por uno de sus mejores momentos. Sus trabajos como actor escaseaban y como director no conseguía reconocimiento, pese a contar ya con tres películas notables, ***"La vida por delante"***(1958), ***"La vida alrededor"*** (1959) y ***"El mundo sigue"*** (1963). En 1962, Manuel Fraga Iribarne llegaba al ministerio de Información y Turismo, y poco después nombraba a José María García Escudero director general de Cinematografía. Se iniciaba así una etapa de tímido aperturismo, lo que se dio en llamar Nuevo Cine Español, en que desde instancias oficiales -y con la vista puesta en el modelo francés de la *nouvelle vague*- se promovía a una nueva generación de directores llamados a ser el relevo de los anteriores. De repente, cineastas como Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem o el propio Fernán-Gómez se convirtieron en poco menos que viejos caducos, y sus proyectos empezaron a sufrir trabas. Precisamente en ese contexto se rodó esta joya.

"El extraño viaje" es, pese a su condición de película maldita, a contracorriente, un film de encargo. El director recibió el proyecto de la productora Izara Films cuando el guión de Pedro Beltrán y Manuel Ruiz Castillo ya estaba escrito, y posteriormente ha declarado que lo respetó fielmente, con unas mínimas aportaciones en la misma línea. Así que gran parte del mérito del film corresponde a los guionistas, en especial a Beltrán, su impulsor. La cosa fue más o menos así: un día Beltrán participó en una tertulia donde Luis García Berlanga expuso una teoría sobre cómo se cometió un triple asesinato que nunca llegó a aclararse, el entonces famoso "crimen de Mazarrón". El guionista, aficionado al humor negro, dijo que de ahí podía salir una película. Berlanga dijo que no, pero Beltrán se empeñó en escribirla.

Una vez rodada, el ministerio calificó "El extraño viaje" de "tercera categoría", lo que prácticamente la condenaba al ostracismo. Para colmo, los distribuidores dijeron que era blasfema y decidieron no estrenarla. Los rollos de película estuvieron cinco años almacenados hasta que, sin previo aviso, sin la menor publicidad, sirvieron como complemento de un programa doble en un cine de reestreno del extrarradio madrileño. Algunos críticos jóvenes, como Jesús García Dueñas o Manolo Marinero, la vieron y empezaron a reivindicarla. Comenzaba así la leyenda en torno a "El extraño viaje", para sorpresa de muchos, incluido el propio Fernán-Gómez, quien pasó todo ese tiempo *"no pensando que habían sido injustos conmigo, sino -lo que es mucho más grave- que yo me había equivocado",* según declaró en 1974.

¿Qué tiene esta película para hacer de ella un título capital de la historia del cine español? Si tuviéramos que resumirlo en una frase, deberíamos decir que "El extraño viaje" no podría estar hecha en ningún otro sitio. Ya no es sólo -que también- que funcione a la perfección como arriesgado híbrido de géneros dispares como la comedia costumbrista, el *thriller,* el drama y el terror, o que haya envejecido tan bien que hoy parezca un pastiche post-moderno de un director crecido en la era de la televisión y el vídeo. Es, sobre todo, que el film entronca como pocos con Valle-Inclán y la españolísima tradición del esperpento, ese reflejo de la realidad a través de un espejo deformante que sirve mejor que el naturalismo o el neorrealismo cinematográfico -esto sería un neorrealismo negrísimo y feroz- para retratar la esencia del país en aquellos años... e Incluso hoy. Al fin y al cabo, El Tema aquí es la opresión social, mantener las apariencias y el consiguiente deseo de desenmascararlas. Y desde entonces hasta ahora, simplemente hemos cambiado de escenario y de protagonistas, mutando de enlutadas señoras en la plaza mayor a periodistas rosas en platós televisivos.

Las primeras escenas de "El extraño viaje" muestran el nivel de represión de un pueblo que, a! final, no es Mazarrón, sino cualquier municipio de la España de entonces. Una chica rebelde y sexy, "modernista" (Sara Lezana), se marca un twist en público para escándalo de las señoras respetables e indisimulada excitación del personal masculino. Estamos en un universo en descomposición, un lugar arcaico donde asoman elementos de renovación (finalmente expulsados: la chica acabará emigrando a Madrid). Estamos en la España de los sesenta, los años del desarrollo económico y la llegada del turismo. La protagonista, Ignacia (Tota Alba), es una vieja adinerada, seca y altiva que se cree superior al resto del pueblo, aunque vive Igual de sometida a la dictadura del "qué dirán". Se pasa el día encerrada en un viejo caserón que parece el escenario de un film de terror gótico y tiene sometidos a sus dos hermanos, ambos solterones e infantiloides (Rafaela Aparicio y Jesús Franco).

En este escenario asistimos a una trama de asesinatos con una estructura que es producto de la obsesión por las apariencias de los personajes y su doble cara. Tan sencillo como efectivo: la primera mitad presenta las escenas sólo con Indicios, para completarlas en la segunda mitad, durante la confesión de Fernando (Carlos Larrañaga), el amante de Ignacia. Algunos momentos de esta segunda parte han pasado a la historia del cine español: Fernando travestido, desfilando como una modelo frente a una excitada Ignacia; ambos bailando con auriculares conectados a un transistor, mientras sueñan con hacerlo lejos de allí; o los dos hermanos descubriendo como niños traviesos la ropa Interior de Ignacia. Todo el metraje está atravesado por un erotismo enfermizo y mórbido, asociado a la represión y al crimen, perfectamente coherente con el universo que retrata.

Film claustrofóbico, sarcástico, macabro y divertido, con un magistral dominio del tono, del ajuste de todos sus elementos, "El extraño viaje" ha tenido una gran influencia en el cine posterior. Directores tan diferentes como Pedro Almodóvar, Pablo Berger o Álex de la Iglesia le deben mucho (Incluso Carlos Berlanga hizo una canción a partir de un cartel de los decorados que dice: "Deja la lujuria un mes y ella te dejará tres"). Sin embargo, algunos, como el misántropo De la Iglesia, no han aprendido la mejor lección que encierra: pese a su conciencia crítica, Fernán-Gómez acaba dirigiendo una mirada afectuosa a los personajes. Al fin y al cabo, por muy mediocres y mezquinos que sean, son víctimas del contexto donde viven. Ese humanismo, esa lucidez, es lo que convierte a esta película en un peliculón. "El extraño viaje" fue editada en DVD en 2003 en la colección "Un país de cine" de 'El País'. **ÓSCAR DEL POZO**



El esperpento llevado hasta el delirio con cariño costumbrista.

06 "CAMPANADAS A MEDIANOCHE"

Orson Welles

Intérpretes: Orson Welles, Jeanne Moreau, Margaret Rutherford, John Gielgud, Fernando Rey.

1965

En 1973, el estadounidense Orson Welles (Kenosha, 1915-Los Ángeles, 1985) termina la que será su última película, ***"Fraude"***, ejercicio supremo de manipulación cinematográfica y narrativa, ensayo y falso documental, humorada y guiño travieso de quien se sabe conocedor de todos los trucos. En "Fraude", Welles expone la magia como símbolo de la creación y a la vez como su método. A través de la mentira, desvela la esencia del arte: el arte es, en esencia, una mentira.

En 1928, George Orson Welles es un adolescente huérfano que viaja por Europa y llega a París, donde descubre en la magia otro alimento para su genio precoz y su insaciable curiosidad. El hombre que le inicia en las artes del ilusionismo y la prestidigitación es conocido como Houdini.

En 1964, Orson Welles es un estadounidense exiliado que pasea su figura imponente y su prematura decadencia por Europa en busca de incautos, adinerados, ingenuos o iluminados que sucumban al encantamiento de su voz y al abrumador exceso de su genio creador. Y es en España, país por el que siente una fascinación folclórica, donde Welles encuentra al personaje que convierte en materia la penúltima de sus ensoñaciones; Emiliano Piedra, hombre de cine que simboliza las grandezas y miserias de la Industria española, se embarca en el proyecto de su vida: "Falstaff" o **"Campanadas a medianoche"**

Orson Welles encuentra en Shakespeare el universo mítico y humano donde resonaron las grandezas y miserias de su arte. Desde niño vive fascinado por la obra shakesperiana, y ya en su juventud realiza con el Mercury Theatre montajes y adaptaciones de muchas de sus obras, entre las que destacan por su audacia un "Macbeth" interpretado por actores negros o su "Julio César" fascista de 1938. Su primer film europeo es ***"Otelo"*** *(1952)*, que tarda tres años en finalizar. Una década después, cuando ya contaba 50 años de edad, Welles se siente preparado para encarnar su figura predilecta del universo Shakespeare, el hidalgo Sir John Falstaff, personaje que transita varias obras del dramaturgo Inglés. A partir de su propio montaje teatral, donde condensaba fragmentos de "Enrique IV" (las dos partes), "Ricardo II", "Enrique V" y "Las alegres comadres de Windsor", Welles reescribe para la pantalla el opus shakesperiano definitivo.

Orson Welles era un hombre en plenitud y un artista en decadencia fascinado por un hombre en la plenitud de su decadencia. Jack Falstaff es uno de esos personajes con que Shakespeare contrapuntuaba la grandeza heroica y casi mítica de sus protagonistas. Transformando a Falstaff en centro del drama, Welles magnificaba el substrato humano, demasiado humano, que subyace tras las figuras de piedra y las palabras de seda. Falstaff es el verso perfumado con el vapor del vino y el aroma de la carne asada. Falstaff es la figura henchida de miseria, el pendenciero, el mentiroso, el embaucador, el mezquino, el desencanto y la esperanza, la soberbia y la amistad, el que vence en la derrota... Welles es Falstaff. Falstaff es un espejo tan prístino que casi duele mirarlo.

Hacía ya tiempo que Orson Welles había dejado de ser el niño que soñaba entre juguetes caros. En Europa había cambiado su flamante tren eléctrico de los estudios hollywoodienses por vetustos cochecitos de latón oxidado. En la España miserable, mesetaria y falsamente aperturista de 1964, Welles volvió a enfrentar su genio con las dimensiones finitas de la realidad. Y volvió a demostrar que más allá del artista estaba el Ilusionista. Solamente un creador bregado en mil batallas con las penurias materiales del arte como Orson Welles era capaz de transmutar el cartón en piedra y la ruina en esplendor. Solamente un hombre con la sabiduría de Welles podía transformar las tres paredes que quedaban en pie del monasterio de Cardona en la corte del rey de Inglaterra. Mediante el contrapicado, ocultaba las carencias de la tierra mirando al esplendor del cielo. Con el objetivo gran angular, engrandecía el espacio y trazaba líneas de fuga que Integraban lo humano y lo terreno. Gracias a la mirada sobrehumana del genio, del que se sabe dotado para recrear la vida en imágenes, Orson Welles reveló en "Campanadas a medianoche" el misterio que funde hombre, espacio y tiempo. El rey Enrique es piedra y sombra. Falstaff es madera vieja y luz de hoguera. Entre el blanco y el negro, con la infinita paleta de grises, Welles trazó de nuevo el espíritu del espacio, el rostro del tiempo y la cartografía de los sentimientos humanos.

En una entrevista que acompaña a la edición en DVD lanzada por Suevia en 2003, el director de fotografía de "Campanadas a medianoche", Edmond Richard, desvela, fascinado, uno de los trucos del prestidigitador. Explica cómo Welles comenzaba el proceso de montaje... Mientras las Imágenes pasaban por la moviola a 48 fotogramas por segundo, Welles marcaba con su lápiz blanco (tac, tac, tac, tac) los puntos donde debían realizarse los cortes de edición. Richard dice que, al doble de la velocidad estándar, Welles era capaz de cortar en el punto exacto un plano y encontrar el enlace con el siguiente. Welles podía orquestar en su mente secuencias que después resonarían armónicas en la pantalla. Porque Welles reinó en el mundo de los directores de cine, pero llegó a dios indiscutible del montaje. Es en la moviola donde Welles se acercó más a la esencia del ilusionismo: su mano siempre fue más rápida que nuestro ojo.

"Campanadas a medianoche" tiene de película española parte del capital, el paisaje y la visión de un hombre llamado Emiliano Piedra para quien trabajar con Welles era tocar el cielo. "Campanadas a medianoche" tiene de shakesperiana el verso y el universo, el tiempo evocado y la palabra Invocada... Más allá de la evidencia, de la apariencia, "Campanadas a medianoche" es puro Welles, el pulso acelerado y la mirada amplificada del artista desesperado.

Orson Welles sabía que cualquier plano que filmaba podía ser el último, que la derrota era inminente, y por eso su arte era siempre desbordado, excesivo, apabullante. Y en el fondo también era la materia de las Ilusiones, una mentira que intuye la verdad, la amplifica y la vuelve a transformar en duda. Welles es Falstaff repudiado por Enrique V, hundido, exhausto, los ojos entrecerrados y llorosos, un hombre que, de pronto, esboza una sonrisa picara, pues sabe que ha vuelto a engañarnos, que, pareciendo el perdedor, suya es la victoria sobre el tiempo y el espíritu volátil de los hombres. "Campanadas a medianoche" es la sublime corona Imaginarla de quien reina en el destierro. **LUIS CARRIZO**



Shakespeare, poder, miseria y traición.

05 "EL VERDUGO"

Luis García Berlanga

Intérpretes: Nino Manfredi, Emma Penella, José Isbert, José Luis López Vázquez, María Luisa Ponte.

1964

Luis García Berlanga (Valencia, 1921) ya estaba acostumbrado a la censura, que le obligó a cambiar detalles de ***"Los jueves milagro"*** (1958) y ***"Plácido"*** (1961), cuando realizó **"El verdugo".** Teniendo en cuenta que poco antes habían sido ejecutados el comunista Julián Grimau y los anarquistas Francisco Granados Gata y Joaquín Delgado Martínez, una película que dejaba al descubierto la España del garrote vil, al tiempo que se recrudecían las voces contra la pena de muerte, suponía toda una afrenta. Mientras se acusaba a quien ya era uno de ¡os directores fundamentales de cine español de estar al servicio de los comunistas, "El verdugo" fue seleccionada para concursar en la Mostra de Venecia, aplaudida a la salida de la proyección para sorpresa de un asustado Berlanga que creía que le iban a apalear, y distinguida con el premio Fipresci de la Crítica Internacional. Pero Berlanga no presentaba exactamente un alegato contra la pena de muerte, sino una incursión en la vida gris, desesperanzada y humillante de una familia cualquiera en la España de esos años, a través de una fábula negra, negrísima, que desemboca en la necesidad de matar como medio para encontrar el equilibrio, y el respeto, en esa sociedad.



En los límites del humor negro.

Berlanga ha contado en Innumerables ocasiones (por ejemplo, en la edición en DVD publicada en 2003 en la colección "Un país de cine" de 'El País') que la película parte de una sola imagen que apareció en su cabeza, y que está tal cual en el film: en una enorme estancia blanca, unos hombres conducen al condenado hacia la puerta que le llevará a la muerte; detrás, a unos cuantos metros, otro grupo de personas, como otra mancha negra, arrastra al verdugo, quien se resiste y se desmaya porque no quiere matar. Es un plano largo y muy conceptual que resume perfectamente la película y tiene algo de insólito, casi onírico, respecto al estilo más identificable de Berlanga. Él dice que se inventó toda la película para justificar ese plano. Y verdaderamente en esa imagen están contenidos muchos de los elementos que definen el estilo visual y el tono de "El verdugo", la más incisiva y la más terrible de sus películas; porque aunque es una de las más divertidas, no enmascara en el jolgorio y en el bullicio coral un espíritu crítico sin concesiones, demoledor.

Con "El verdugo" se afianza la colaboración entre Berlanga y el guionista Rafael Azcona, que había comenzado en el corto "Se vende un tranvía" (Juan Estelrich, 1959) y continuado en "Plácido". Para dar cuerpo a esa Imagen central, idean a un verdugo, el bonachón Amadeo (José Isbert), cuya hija, Carmen (Emma Penella), se enamora del empleado de una funeraria. La joven pareja podría tener un piso nuevo y confortable de protección oficial siempre que José Luis (Nino Manfredi) aceptase continuar con la profesión de su suegro. Su resistencia a convertirse en verdugo es lo que provoca esa chocante imagen de un condenado resignado y un ejecutor desesperado. Es, por tanto, la negativa a aceptar las obligaciones y manipulaciones sociales que acaban ahogando al hombre lo que interesa a Berlanga, quien lleva la lucha diaria del ciudadano medio hasta el horror de convertir la muerte en algo cotidiano y normal para su propia supervivencia.

En ese plano detonante, en que sólo se oyen murmullos, hay una calma y una contención que chocan frontalmente con el cine habitual de Berlanga. "El verdugo" no es una de sus fotografías de comunidad vociferante descrita a través de pequeños retratos humanos. El relato se concentra en la familia, aunque esté rodeada de algunos tipos peculiares y de apariciones momentáneas de Irónica Intención: en la feria del libro donde firma el señor Corcuera (ponga *"para Elenita Santonja",* piden unas señoras, guiño a la hermana de la mitad de Vainica Doble), aparecen unos jóvenes pidiendo libros de Antonioni y Bergman, quizá por mofarse de la ya incipiente intelectualidad de cineclub del momento, o porque esa primera imagen que ideó Berlanga tiene algo de bergmaniano.

En ese plano, además, juega un papel fundamental la profundidad de campo, y todo el resto de la película se contagia de un gusto por la composición del encuadre y un uso de la doble acción en primer plano y en último término. En este sentido, la película está llena de hallazgos: Manfredi disimulando en una caseta de la feria, mientras al fondo su suegro trata de convencer al Influyente Corcuera de que le consiga el puesto de verdugo para el joven; la recogida del féretro en el avión, en un carricoche que se mueve con la cámara, mientras se va descubriendo en segundo plano a la comitiva fúnebre descompuesta por el ruido del avión... O el momento en que el padre está a punto de descubrir que la pareja ha Intimado en su propia casa: Manfredi tras una puerta, Emma Penella en ¡a de la cocina y el padre entrando por la calle crean un Ingenioso movimiento de personajes para destacar las estrecheces del piso que deberán abandonar. No es el único recurso cinematográfico que Berlanga utiliza con talento para extraer todo el jugo a esa contraposición entre lo gracioso y lo amargo que alimenta la película. Con una sabia elipsis pasa de la visita al deseado piso aún en construcción a la visita al edificio oficial donde el ya resignado José Luis se ha convertido en funcionario de la muerte: una elipsis que describe que la resistencia ya es cero.

En el Implacable camino hacia el cadalso (el del verdugo, no el de la víctima), Berlanga y Azcona no dejan títere con cabeza. La *"primera actuación",* así la llaman, de José Luis, es en Palma de Mallorca, con lo que hacen chocar el turismo, el mar y el sol español con el garrote vil. La familia aprovecha para Ir de vacaciones: es la salida a la desesperación Inicial cuando Carmen recibe la citación para la primera ejecución de José Luis: *"Ay padre, que le avisan que tiene que ir a matar a uno. Y esto nos pasa ahora que estábamos tan felices".* Esa clase de contrastes entre lo cotidiano y lo terrible, entre la Ingenuidad y el horror, evidencian el estado de gracia de Berlanga y Azcona al escribir y poner en imágenes un guión impecable. Encuentran siempre el modo de llevar al delirio la lucha por la supervivencia de sus personajes. José Luis tiene tanto miedo a tener que "actuar" que va resolviendo discusiones y trifulcas por la calle porque *"se empieza asi y se acaba en un delito de sangre".*

Otra imagen resume la tragedla de ese hombre corriente: Amadeo le da instrucciones a su yerno para que acometa con entereza la ejecución, y lo hace a través de las rejas que los separan, como si el verdugo fuera un reo: el que es cobarde y se niega a aceptar las Imposiciones del poder es tratado como un delincuente. Aunque sólo pretenda vivir con su mujer en un sencillo piso, ejerciendo de buena y modesta persona. **RICARDO ALDARONDO**

04 "VIRIDIANA"

Luis Buñuel

Intérpretes: Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey, Margarita Lozano, Lola Gaos.

1961

Hay películas a las que debemos acercarnos con sigilo y escribir casi de puntillas. Y es que, a no ser malinterpretando, difícilmente podremos entresacar de ellas nada que no se haya dicho ya. De ahí que arrimarse a **"Viridiana"** suponga de inmediato sentir el peso de la responsabilidad, notar cómo algunas firmas célebres se pegan a nuestra nuca vigilando con gesto severo cada línea que escribimos.

Hablar de "Viridiana" supone relatar más que interpretar, porque los hechos que la rodearon como proyecto, su rodaje y de modo especial su trayectoria posterior nos sirven (entre otras cosas) para adivinar la torpeza absoluta con que el gobierno golpista, presionado por la opinión internacional, acometía una cierta ¡dea de "aperturismo" y "conciliación" frente a los simpatizantes (ilustres, claro está) del bando perdedor. Y para ser justos, no podríamos tampoco dar de paso estas líneas sin mencionar, aun brevemente, el papel decisivo que UNINCI jugó en este relato. Será esta productora (íntimamente ligada con la cúpula del entonces clandestino PCE) la que, en colaboración con Pere Portabella y el beneplácito interesado del régimen, lleve a buen puerto ese tan deseado regreso a España de Luis Buñuel (Calanda, Teruel, 1900-Ciudad de México, 1983). Atención a algunas de las personalidades que por aquel entonces respaldaban a esta Unidad Industrial del Cine Español: Juan Antonio Bardem, Carlos Saura, Fernando Rey, Paco Rabal, Ricardo Muñoz Suay, Fernando Fernán-Gómez y Luis García Berlanga. La mediación de este *dream team* (la de Muñoz Suay en concreto) será decisiva para llegar a una suerte de acuerdo entre el director aragonés y el régimen, Interrumpiéndose así los años de periplo mejicano para un Luis Buñuel que regresa casi en calidad de hijo pródigo, al tiempo que desde la comunidad en el exilio empiezan a Moverle críticas. Y en medio de semejante cruce de propuestas, de buenas Intenciones, se encuentra un poco a verlas venir la figura del empresario mejicano Gustavo Alatriste, quien realmente dio respaldo económico al proyecto a la vez que regalaba a su esposa, Silvia Pinal (popular actriz mejicana de comedias y ex bailarina de *music hall),* la posibilidad de afrontar un papel de complejidad dramática.

Estas coordenadas nos señalan el lugar aproximado en que "Viridiana" es concebida, y nos ayudan también a comprender la fuerza de su onda expansiva durante los meses posteriores a su Palma de Oro en Cannes y el Inmediato escándalo. Porque los hechos a partir de ese momento de la *première cannoise* se encadenarían de modo vertiginoso. A saber: anunciado el veredicto del festival francés, el entonces director general de Cinematografía, José Muñoz Fontán, recibe el premio a modo de representación oficial. Se celebra el éxito, todos parecen congratularse y el régimen franquista asume con orgullo el galardón. Sin embargo, en cuestión de horas, 'L'Osservatore Romano', medio oficial del Vaticano, publicará una durísima condena de "VIridiana" recriminando a las autoridades españolas su postura ante una película evidentemente blasfema e Inmoral. Resultado: Muñoz Fontán es destituido, la película entra en un limbo legal que Impide su estreno en España y UNINCI declara una suspensión de pagos que, agravada por una división interna, arrastra a la productora al cierre. Sólo Buñuel parece haber salido bien parado de este saínete: la presunta mano tendida hacia al régimen ha terminado en un corte de mangas inaudito.



Ni fe, ni esperanza ni caridad.

Desde luego, resulta muy difícil llegar a Imaginar, desde la óptica de este "hoy en día" tan post y retro todo, el Impacto real que esta fábula virulenta tuvo que representar en su momento. Porque "Viridiana" puede verse como una jugada maestra, una bisagra que si bien continúa pellizcando del Buñuel surrealista, de los años mejicanos o del retratista que con ***"La Hurdes (Tierra sin pan)"*** (1933) sufrió la censura durante la segunda república, no menos importantes son esas otras líneas que Buñuel va trazando y que se abren paso hacia el futuro. Este enfrentamiento entre lo pasado y el porvenir se refleja de modo nítido en la mil veces mencionada división del relato en dos partes que funcionan casi por oposición.

Primer relato: conocemos a la novicia Viridiana (Silvia Pinal), quien antes de ingresar en el convento decide presentar respetos a su tío viudo, don Jaime. El alicaído burgués verá en ella casi un espejo de su finada esposa, y las Intenciones piadosas de la novicia despertarán una pasión que irá en un crescendo imparable hasta tocar la tragedia a través del suicidio del tío. Estos primeros compases se mueven entre viejos muebles, candelabros, encajes raídos y fetichismo decadente a través de ese don Jaime, encarnado por Fernando Rey.

Segundo relato: la novicia mancillada determina no tomar los votos y predicar con el ejemplo, rodeándose de un grupo de desprotegidos a quienes procura techo y algo de comida. Nuevamente, las buenas intenciones en el personaje de Silvia Pinal sentarán las semillas de una tragedla que se encarnará en un ritual réplica blasfema de La Última Cena. Esta segunda mitad revienta en un esperpento que retoma los referentes de ***"Los olvidados"*** *(1950)* para distorsionarlos a placer hasta arrimar esta nueva fauna de "despojos sociales" al universo literario galdosiano de "Misericordia" (1897), pero también al Valle-lnclán del "Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte" (1913). El ciego y su recua de apóstoles llevan al extremo las taras de personajes como el Jaibo de "Los olvidados", imposibilitando cualquier tipo de empatia o condescendencia por parte del espectador y haciendo que el ataque de Buñuel contra la Institución de la beneficencia (contra el concepto de caridad cristiana, en definitiva) sea más visceral si cabe.

Al fin y al cabo, lo que la santa torpe intenta es limpiar una Inmensa herida con los paños más minúsculos; cada despojado que acaba pernoctando y haciendo suya la hacienda del fenecido don Jaime es resultado de una sociedad que apalea a los desfavorecidos, que los animaliza. En realidad, la conclusión de toda esta fábula se nos anticipa en boca de un personaje que, en referencia a un perro y con un punto de moraleja, sentencia: *"Ya sabe: cuanto menos coma, más cazador".*

"Viridiana" es, en definitiva, un retorcido mecanismo de causa-efecto: por una vez el orden de las cosas se gira y es la cuaresma la que da paso a una celebración carnal, a un estallido de vida que con todas sus consecuencias arrastrará a la beata lejos del recogimiento monacal, aceptando su destino encarnado en una partida de tute a tres bandas. "Viridiana" fue editada en DVD en 2003 en la colección "Un país de cine" de 'El País'. **FRANGAVO**

03 "EL DESENCANTO"

Jaime Chávarri

Con Leopoldo María Panero, Michi Panero, Juan Luis Panero y Felicidad Blanc.

1976

Puestos a buscar en los lugares vacíos la metáfora de los lugares llenos, Jaime Chávarri (Madrid, 1943) es el responsable de la mejor metáfora que el cine español ha conseguido arrancar del franquismo, el tema fundamental del siglo XX en este país, por llamarlo de alguna manera. Lo más Impresionante de **"El desencanto"** es que antes que un documento sobre la gente que aparece es una pieza lírica sobre lo que no aparece: un hombre muerto, cuarenta años de oscuridad, tantos años de mierda. Lírica del frío, moral de las desapariciones. Toda la podredumbre de un régimen pueblerino y beato aflora en las conversaciones de una estupenda familia castellana de poeta facha, viuda y jovencitos tan bien instruidos como mal peinados.

Tras la muerte del poeta falangista Leopoldo Panero en 1962, Chávarri esperó a las exequias del rey muerto y a los pies de una estatua aún envuelta en sábanas encontró la última imagen de la España eterna: tres niños príncipes y una reina blanca le esperaban en una caserón de Astorga (León) para declamar ante la cámara el texto de una abdicación. La España eterna había muerto y ya nadie quería ser rey de la eternidad. Eso es "El desencanto" (editada en DVD en 2003 por Manga Films).

En 1975, cuando Franco ya era también un cadáver, Chávarri y Elias Querejeta, su productor, se acercaron al rastro de la viuda de Leopoldo Panero, Felicidad Blanc, y de sus tres hijos, Juan Luis, Michi y Leopoldo María. En un principio, el film Iba a ser un cortometraje documental sobre la figura del padre. Ésa era la voluntad de Chávarri cuando filmó las primeras Imágenes, las que abren también la película y que corresponden al homenaje tributado en Astorga a la memoria del poeta. A partir de ese momento, Chávarri dispuso una serle de charlas y monólogos ante la cámara entre los cuatro miembros de la familia con el fin de rescatar la memoria del difunto. Todo lo que aconteció dentro de ese cuadrilátero tiene ese brillo oscuro que dejan las cosas ausentes; poco a poco, las palabras y los gestos de los Panero Blanc, pues no hay nada más en "El desencanto" que palabras y gestos, desbordan la memoria del padre y descubren un entramado de sentimientos y autorretratos fascinante. Cada Intervención va construyendo una dramaturgia excepcional, invisible, sin apenas ensoñaciones visuales y en escenarios de tres sillas y una higuera cuando más.

Ante la ausencia del padre, cada miembro de la familia respira al fin su propio aire de renuncia, abdica de la obligación de ser leal a su linaje: una madre que soñó con Interminables noches de boda, un heredero que se quedó a vivir en la biblioteca de papá, un adolescente enamorado de la luna y de Peter Pan... Todos se visten con trajes transparentes y se enuncian como los personajes de sus noches, tantos años dormidos, despiertos ahora para la abdicación.

Felicidad, la princesa que no quiso ser reina, acomoda su esqueleto afrancesado y desgrana los recuerdos de su única vida feliz, el enamoramiento con Leopoldo, su corto noviazgo y la primera tristeza ya en la noche de bodas. Revive con pulcritud de regenta lectora los últimos días de su vida como princesita castellana como si los leyera en la misma frente del operador. Pongamos ya la exclamación: ¡qué mujer elegantísima, burguesita locuaz y reposada, de manos frías y coquetería cínica, madre que amó a sus hijos con el mismo amor lánguido y soberbio que recibió de su marido! Felicidad Blanc, la bella Felicidad Blanc, no mira a los ojos de nadie; sólo ve techos y escenas proustianas.

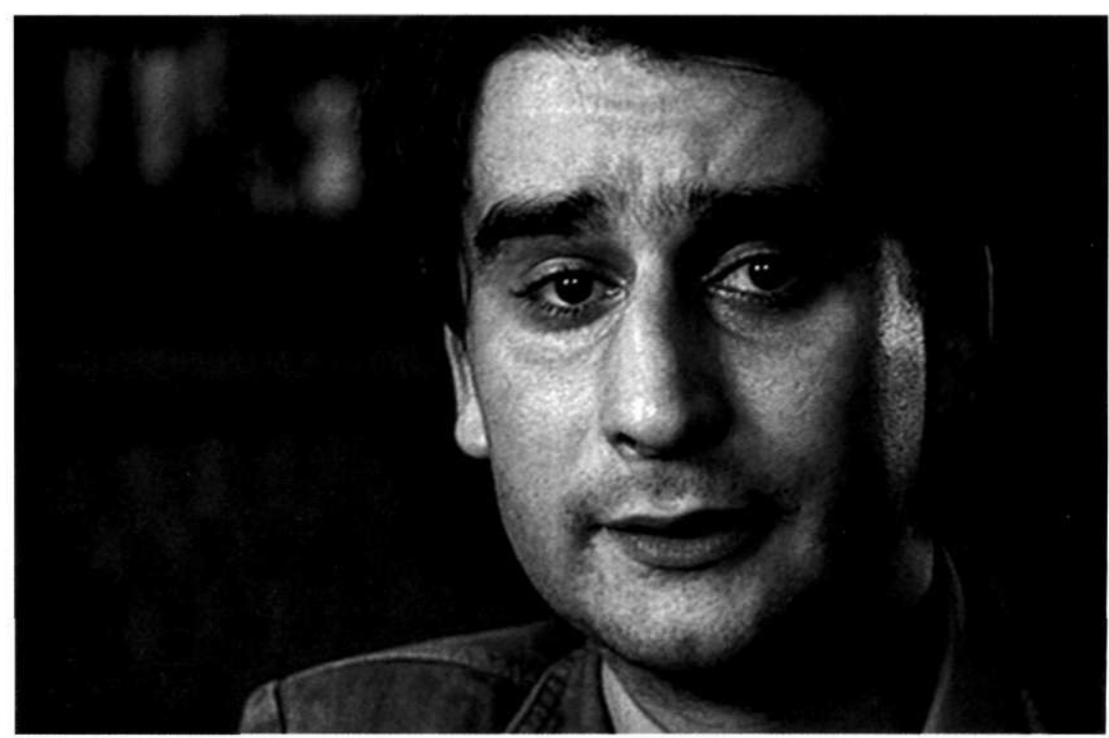
Precisamente, esas miradas desatendidas son las que mejor definen a Michi, el epicentro sentimental del film, el hermano tierno, el único náufrago que quedó en tierra, el más afectado por esa hecatombe que supone necesitar siempre más amor. Michi, ese chico tan mono, busca el amor maternal, el fraternal y el paternal en un páramo sin flores. En la familia Panero el amor parece ser sólo un motivo para versos. Esa enajenación con respecto al calor humano tiene la misma naturaleza que el frío calado del franquismo. Nadie atiende el aire desabrigado y terrenal de Michi, ese chico tan mono, con su sensibilidad de pana vuelta, desbordante y encendida también, pero dócil cuando se habla de veranos y mortal cuando hay que erguirse.

Como estudio psicológico, resulta extraordinaria la comparativa entre el Michi cáustico de los monólogos y el Michi dulce y cohibido de las entrevistas a su madre, diálogos que ella convierte en vanidosos soliloquios: *"Mamá, mírame a los ojos, por favor".* La figura de Michi, ese chico tan mono, es antagónica a la de su hermano mayor, el heredero Juan Luis, *dandy* castizo y afectado y políglota y presumidísimo y a pesar de todo eso ya poeta de la experiencia, poeta por estirpe, el inglés aventurero. Es espléndida la escena en que Juan Luis presenta sus afiches personales y sus mitos literarios. Tras un monólogo lleno de tesoros, se despide entre dos retratos de Cernuda y Kavafis, tríptico *cool: "Ambos eran homosexuales. Yo no".*

Claro que si Michi es el epicentro sentimental del film, Leopoldo María es el elemento del crimen. Su aparición en la película es tardía pero trascendental. Él es el verdadero Peter Pan de los Panero, la voz del trueno, el niño que hubo de vivir en circuios para soportar la mortal vida adulta. Leopoldo María hace de la cámara un espejo de las maravillas, confesando las vivencias de una infancia prodigiosa, criticando la frivolidad de su madre y la mítica apestosa de su padre, salvando cualquier regate sentimental, reivindicando la lucidez de la locura y del alcohol por el procedimiento de mezclar locura y alcohol. *"En la infancia vivimos, después sólo sobrevivimos".*

Justo después de las estatuas y las flores podridas, la muerte produce sus mejores metáforas. Lírica del frío, moral de las desapariciones: hay quien cree que si se mira allí donde algo ya no está, se acaba encontrando ese brillo oscuro que todas las cosas vivas tienen y que por la vida misma se disuelven y quedan ensombrecidas; vivir es algo informe y vago; en fin, no hacen falta muchas palabras. Todos vivimos, casi todos leemos y algunos recordaremos para siempre el principio de "Julien Donkey-Boy" (Harmony Korlne, 1999).

Precisamente, el cine que es documento del tiempo nace de esa convicción lírica y moral, la de creer que con la imagen de su ausencia un cuerpo se hace Inmortal. Por eso se filman con ahinco los membrillos. Esperar, contemplar una desaparición y hallar en ese tránsito a la muerte la metáfora perfecta de las cosas. A un tren se le reconoce por sus sombras. A aquel país horrible que fue la España de Franco, por su desencanto. **LOPE SERRANO**



La maldición de los poetas.

02 "EL ESPÍRITU DE LA COLMENA"

Víctor Erice

Intérpretes: Ana Torrent, Isabel Tellería, Fernando Fernán-Gómez, Teresa Gimpera, Miguel Picazo.

1973

La ópera prima del cineasta Víctor Erice (Karrantza, Vizcaya, 1940) debería recordarse como una rara avis no sólo del cine español, sino también del cine mundial. Pocas películas han generado a lo largo de la historia la misma unanimidad critica y tal cantidad de discusiones y digresiones. Treinta años después de su realización, **"El espíritu de la colmena"** mantiene intactos todos sus poderes, quizá por su renuncia a encadenarse a cualquier clase de convención para perseguir, a cambio, un espacio poético ajeno a las corrientes estéticas principales de su tiempo, de cualquier tiempo. Las otras dos creaciones de su autor, la inacabada y aún así magnífica *"El* **sur"** (1983) y el ensayo fílmico ***"El sol del membrillo"*** (1992), también resultan ambiciosas en su Investigación del medio, pero no alcanzan la riqueza de "El espíritu de la colmena", una obra todavía abierta donde coinciden con fluidez historia y cine, verdad y ficción, realidad y mito.

Al principio de su carrera, a comienzos de los años sesenta, Erice nunca habría podido dirigir esta película. En sus primeros pasos ligados al medio, la palabra se antepone a la imagen y el discurso histórico al metalingüístico. En los textos para 'Nuestro cine', revista de Ideología marxista donde colaboraba, defendía, como sus compañeros de redacción, una crítica comprometida y contra el "arte por el arte". Sus obras para la Escuela Oficial de Cine-en particular, el mediometraje "Los días perdidos" (1963)-y su concurso en guiones para Antonio Eceiza - "El próximo otoño" (1964)- y Miguel Picazo -"Oscuros sueños de agosto" (1967)- se inspiraban en el realismo critico italiano de directores como Valerio Zurlini, Pier Paolo Pasolini o Franco Rossi. ¿Qué hizo entonces que Erice girara su vista hacia un discurso más elíptico? Al parecer, sobre todo, la visión de una retrospectiva de Jean-Luc Godard en París.

Cuatro años antes de rodar "El espíritu de la colmena", en su participación como director en uno de los tres episodios de la película colectiva "Los desafíos" (1969; Claudio Guerín y José Luis Egea dirigían los otros dos), Erice parecía un autor en lucha contra todo, incluyéndose a sí mismo: el teísmo visual y la demencia se imponían a todo el rigor que había defendido antaño. Con "El espíritu de la colmena", y por sorpresa para todos, llega un director nuevo con las ¡deas más vivas disfrutadas en mucho tiempo en el cine de nuestro país. En él pervive el interés por la historia, pero fundido con el deber adquirido de explorar todas las posibilidades del lenguaje visual. Su película habla del sufrimiento de un país herido por la pérdida de la Guerra Civil y bajo el yugo del autoritarismo franquista, pero usa un vocabulario nada convencional con base en la incógnita.

La premisa argumental es un leve espectro, sobre todo tras la brutal amputación que sufrió el guión sólo unas semanas antes de empezar el rodaje. Erice y su coguionista, el critico cinematográfico Ángel Fernández Santos (fallecido en 2004), antiguo redactor jefe de 'Nuestro cine', redujeron la historia al *flashback* que estaba en el centro de la primera versión del guión. Lo que vemos era, en principio, el recuerdo de unas vivencias infantiles de una mujer que viaja en tren desde el sur de España para ir al entierro de su padre. En ese primer guión, los datos sobre los personajes parecen ser mayores. En la versión final, todo adquiere los rasgos de un extraño sueño sin espacio para obviedades baratas, de tercera mano, y mucho espacio para la especulación.

La historia de la pequeña Ana (Ana Torrent) y su búsqueda finalmente triste de un mitificado Frankenstein, contra el fondo de un paisaje familiar aislado en la ataraxia y el silencio, es un escueto eje alrededor del cual va girando una sucesión de imágenes -en una estructura *"lírica",* según definición del propio Víctor Erice- dueñas de un significado denso.

Como ya se ha dicho antes, el film de Erice puede observarse como una alegoría de la vida bajo el yugo de Franco, una ¡dea reforzada por el uso de una metáfora Influida por el ensayo "La vida de las abejas" (1901), del poeta, dramaturgo y ensayista belga Maurice Maeterlinck: la sociedad como colmena, el país tragando con la muerte colectiva que rige el espíritu de la colmena. Pero la película no se queda en la experiencia personal de una generación de españoles: es también un relato universal sobre la pérdida de la Inocencia -con una encarnación perfecta en la secuencia del gato, el dedo y la sangre, ya presente en su tercer cortometraje, "Páginas de un diario perdido" (1962)-, sobre el encuentro con el Mito y sobre el poder salvador de la ficción y sus imágenes.

Es probable que cada espectador extraiga otra interpretación de la película; estamos ante una obra abierta capaz de crear mil y un estímulos, Inagotable en su caudal sugestivo. Sus imágenes no dirigen la visión, sino que hacen dispararse los recursos del inconsciente para proporcionar al espectador una experiencia vital en toda regla, un encuentro imposible de resistir con los fantasmas de cada uno. Definida por la presencia y por el vacío, por lo visible y también por lo invisible, "El espíritu de la colmena" va deshilando sus Infinitas, profundas y poderosas imágenes con paciencia de santo, exigiendo al espectador una atención que tendrá su recompensa. La falsa sencillez de la presentación -planos fijos, pocas palabras, apenas notas musicales- esconde un torrente de alusiones a elementos clave de nuestra peripecia vital.

Apoyándose sobre la Imagen y no sobre la palabra, esta pieza mayúscula conducía a una reflexión sobre la realidad cercana y eterna, al tiempo que defendía los factores diferenciales del cine sobre otros medios. ¿Puede exigirse más? Seguro que no. El jurado del Festival de San Sebastián supo apreciar los méritos de la primera obra de Erice -primera obra: parece imposible- y le concedió la Concha de Oro, la primera obtenida en la historia por una producción nacional. Esa producción, por cierto, fue cosa de Elias Querejeta, a quien hoy por hoy parecen interesarle más los productos plenamente calculados -véase el caso de "Los lunes al sol" (Fernando León de Aranoa, 2002)- que las películas a la búsqueda de un espacio suyo y sólo suyo, por el bien de sí mismas, del cine y de las personas. Una lástima. También es una lástima que Erice haya espaciado tanto sus proyectos cinematográficos, seguramente Impedido por un sistema de producción cada vez más reacio a conceder el crédito que merecen cineastas como él.

"El espíritu de la colmena" fue editada en DVD en 2002 por Manga Films. **JUAN MANUEL FREIRÉ**



Lirismo sobre la pérdida.

01 "ARREBATO"

Iván Zulueta

Intérpretes: Eusebio Poncela, Will More, Cecilia Roth, Marta Fernández Muro, Carmen Giralt.

1979

"No es a mía quien le gusta el cine. Es al cine a quien le gusto yo". Esta bravuconada pertenece al personaje de José Sirgado (Eusebio Poncela), director de series B al borde del coma creativo que, bromeando, Intenta justificar por qué sigue haciendo películas. El caso es que la frase de marras, de las más citadas al hablar de **"Arrebato",** tiene algo de simbólico si se aplica al propio Iván Zulueta (San Sebastián, 1943), autor del film. Aunque el asunto no es tanto a quién le gusta quién, sino quién necesita a quién. Porque el cine español necesitaba a Zulueta, necesitaba a "Arrebato".

La historia de nuestra cinematografía es la historia de un cine empobrecido y secuestrado durante años, como el propio país. En la época en que el cine se convertía en la gran Industria del ocio y del espectáculo en todo el primer mundo (desde la Segunda Guerra Mundial hasta finales de los sesenta), la libertad de expresión y las manifestaciones culturales en España eran prisioneras del régimen franquista. Así que el cine español en su período clásico nunca pudo ser como hubiese querido ser.

Es verdad que Hollywood tampoco era el paradigma de la libertad creativa, ya que el código de autocensura Hays ya se encargaba de que las películas nunca fueran más allá de lo moralmente permitido. Pero no es menos cierto que las películas españolas, salvo excepciones, eran pálidos reflejos del cine clásico estadounidense o, en el mejor de los casos, del Italiano. NI los más destacables films del Nuevo Cine Español, que tan en consonancia quería estar con el resto de nuevos cines que salpicaban la producción mundial, se podían comparar con el grueso de prácticas de la modernidad cinematográfica internacional.

No es hasta mediados de los años setenta, caída ya la dictadura, cuando se puede hablar de un cine español que empieza a ser un "quiero y puedo". Pero aunque los primeros síntomas de desentumecimiento se hallen en obras de Carlos Saura, Francisco Regueiro, Bigas Luna, Víctor Erice o Jaime Chávarri, hasta que Iván Zulueta no hizo "Arrebato" el espectro del pasado, por presencia o por ausencia, seguía persiguiendo al cine español (la Guerra Civil y el franquismo ya no eran temas tan tabú). Había otros fantasmas que deslucían nuestro cine y que Zulueta ahuyentó con su film: el del costumbrismo y el clasicismo como único punto de vista válido, el de no saber cómo explicar una historia sin censura (cuando se conocen los márgenes de la permisibilidad es más fácil ser oblicuo, metafórico o elíptico). "Arrebato" nació para acabar con todo esto.



Vista con lente macroscópica, la segunda película de Iván Zulueta es la primera expresión de libertad cinematográfica (temática, narrativa y estética) realizada en España fuera de los márgenes de la vanguardia. Quizá no es tanto el primer film moderno español en forma y fondo como el primer film español contemporáneo, precisamente porque ni necesita contextualización ni quiere ser testigo de ningún tiempo ni de ningún lugar. La excepcionalidad de esta película tan distinta a lo que había antes (por desgracia, también a lo que habría después) es Intrínseca al film: "Arrebato" entraña una voluntad de ser diferente, de ser Internacional, de romper con todo lo anterior; de ser, en resumen, lo que nunca habían dejado ser al cine español: joven.

"'Arrebato' es Iván Zulueta explicándose a través de mí. Porque, según dice Iván, yo soy el álter ego de él, el que pone el careto". Esto es lo que dice Will More (el actor que encarna a Pedro P.) en el documental "Arrebatos" (Jesús Mora, 1998), un estudio sobre el film de Zulueta que era el episodio piloto de una serie de televisión sobre películas de culto españolas que nunca llegó a cuajar. Y si se comparan los experimentos anarrativos y aceleradísimos que rueda este personaje en la película y los que rodaba Zulueta antes de "Arrebato", lo cierto es que parecen iguales (de hecho, deben de ser los mismos). Así que es más que probable que Zulueta se proyectara en Pedro P., aunque con un matiz: el personaje que interpretaba el extrañísimo More es Zulueta antes de "Arrebato".

Iván Zulueta era un niño mal de casa bien, muy viajado pero muy poco leído. Su bagaje cultural era totalmente audiovisual. Abducido por las barbaridades neoyorquinas de Kenneth Anger, Jonas Mekas o Andy Warhol y por la estética pop y contracultural de los sesenta (junto a Pedro Olea, fue el creador en 1968 del programa de TVE 'Último grito', uno de los más claros antecedentes del lenguaje y del concepto del videoclip), su primer largo, ***"Un, dos, tres, al escondite inglés"***(1969), ya fue una de las escasas manifestaciones de cine pop hecho en España junto a "El certificado" (Vicente Lluch, 1969) y "Topical Spanish" (Ramón Masats, 1970).

Zulueta fue el *underground* en la España gris del cutrerío y del realismo. Y sus cortos caseros en súper 8 al margen de la profesionalidad (sus *"undergroundeces",* como a veces las llama) son su Infancia y casi la de nuestro cine. El personaje de Pedro P. es el espejo de todo ese período de la vida de Iván Z. Como este Peter Pan que *"ha vivido 27años pero tiene 12",* Zulueta también entiende en "Arrebato" la Infancia como un paraíso perdido al que volver mirando colecciones de cromos de Disney o de "Las minas del Rey Salomón", jugando con blandi-blup, escuchando una caja de música o imitando a Betty Boop.

> "Arrebato" entraña una voluntad de ser diferente, de ser internacional, de romper con todo lo anterior; de ser, en resumen, lo que nunca habían dejado ser al cine español: joven

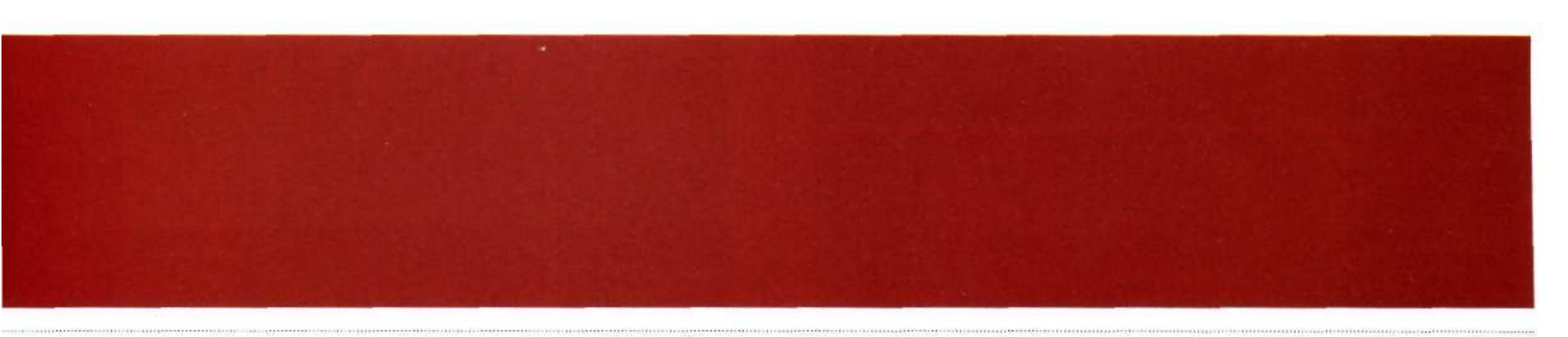
"Encontraría algo en mí para que hiciera de álter ego de su persona". Esto también se dice en el documental "Arrebatos", pero esta vez lo suelta Eusebio Poncela. ¿En qué quedamos, pues? ¿Es Pedro P. el álter ego de Zulueta o es José Sirgado? Probablemente, lo sean los dos. Si Pedro P. es lo que era Zulueta hasta entonces, Sirgado representa lo que querría ser. Tomando prestada una frase de la película, Zulueta quería aprender a rodar al *"ritmo preciso".* Y tomando otro de sus comentarios para la edición en DVD de "Arrebato" (para la colección "Un país de cine" de 'El País', 2004), Zulueta quería encararse al *"desafío del plano/contraplano, a las posibilidades del cine narrativo".* Este deseo de aprender a hacer género, a hacer otro cine, debe entenderse también como el deseo de llegar a ganarse la vida en esta profesión sin tener que traicionar sus principios de artista. Del roce entre su manera de entender el cine y la manera tradicional de hacer películas, de la fricción entre Pedro P. y Sirgado, salló "Arrebato", una de vampiros. ¿Qué otra cosa es sí no?

Animado a realizar un largometraje por el productor Augusto María Torres, quien ya había confiado en el talento de Zulueta en el corto "Leo es pardo" (1975), el director vasco hace de sus obsesiones guión y junta a sus amigos de noche para filmar el que seria su segundo y último largo. Tenía que ser una película muy barata. Los cálculos eran a ojo de buen cubero: si un rollo de celuloide costaba 100.000 pesetas, los diez que formarían la película valdrían un millón. Así que en 1979 se inicia un rodaje semi-*amateur* que termina en tres semanas y media, durante las cuales, dicen, Zulueta apenas durmió de lo inmerso que estaba en el proceso creativo.

En junio de 1980, "Arrebato" se estrena en un montaje más reducido del que Zulueta había pensado en un principio (la primera versión se plantaba en las tres horas) y dura en cartel... dos semanas (aunque enseguida se recuperó en sesiones golfas). Este fracaso comercial no es bien digerido por Zulueta, quien, ante la amenaza real de que la industria le condene al ostracismo, se autocondena él.

"Droga es como decir comida, países o el mundo. Hay que decir Francia o carne o pescado. 'Arrebato'es heroína". La siempre simpática Marta Fernández Muro también aparece entrevistada en "Arrebatos": como amiga de Iván Zulueta y como uno de los escasos secundarios del film. Cuando dice que "Arrebato" va sobre heroína, no le falta razón. Sabe que si Zulueta se quedó clavado tras este film es, entre otras cosas, porque, como los personajes de la película, su adicción pudo más que él. Hay otro reciente documental, "Iván Z" (Andrés Duque, 2004), donde el propio Zulueta, en albornoz y encerrado en su casa, relata cómo él y Will More siempre habían esquivado la heroína hasta que se planteó la materialización de "Arrebato". Como Zulueta no creía posible hablar de lo que habla en el film sin tener antes la experiencia del caballo, decidió pasar por la aguja. El problema, el problemón, es que hoy, con 60 años, Zulueta sigue tratándose con metadona.

Tampoco habría que considerar "Arrebato" sólo como una película sobre la heroína. Sería más coherente entenderla como un film sobre la adicción. O, atendiendo más a las consecuencias que a las causas, y como reza el propio título, sobre el estado de trance al que te llevan ciertas adicciones. La célebre





La gran obra maestra del cine español.

frase de Pedro P. invitando a Sirgado a que encuentre la sensación de *"fuga, éxtasis, colgado en plena pausa, arrebatado"* ¡o resume perfectamente. La heroína es la pausa, es obvio. Pero esa pausa la pueden provocar muchas otras cosas; sin ir más lejos, el propio cine.

En "Arrebato" a menudo se trata el tema de la droga como un *Input* creativo, y el tema del cine como un vicio autodestructivo (los trapícheos son con celuloide, no con papelas). Se invierten los papeles. La afición desmedida, obsesiva, por cualquiera de las dos cosas puede empujar a cualquiera a una pendiente a la que no se vuelve a subir. También en "Arrebato" se reflexiona sobre el descenso a los infiernos, a cualquier infierno, como una opción personal: entregar la vida en la búsqueda de otra realidad, de ese espacio más allá donde el tiempo se detiene (otra vez la pausa), sólo es posible si uno decide de antemano que la realidad que todos conocemos es Insoportable.

"Arrebato" plantea el tema casi místico de trascender la realidad en unos términos que, a la postre, son los que acaban produciendo el extraño magnetismo que despierta el film. Todo lo alegórico, profundo y abstracto que pueda tener la película aparece en pantalla de una forma terriblemente epidérmica, carnal. Zulueta filma a sus personajes muy encima; los recluye en su propia casa del edificio España en Madrid o en la finca de Will More, espacios cerrados hasta la claustrofobia donde crear, donde colgarse. Enclaustrados en unos escenarios de cine de terror, los personajes devienen víctimas del vampiro: del vampiro de la heroína, del vampiro del otro, del vampiro del cine. Porque cuando se filma siempre se le está chupando algo a la realidad. Pero ¿qué pasa cuando es la cámara la que te filma a ti?

"Al final de 'Arrebato', alguien quedó ametrallado... y no fui yo", asegura con pesar un Eusebio Poncela que nunca ha estado mejor en la gran pantalla. El fotograma rojo que canibalizaba a Pedro P. primero y a José Sirgado después también se comió a Iván Zulueta. Realidad y cine no sólo se fusionaron en el argumento del film, sino también en la vida de Zulueta: "Arrebato" se lo tragó. Tan desfondado quedó tras el esfuerzo creativo de terminar su segundo largometraje que casi le fue la vida en ello. En los veinticinco años posteriores a la película, Zulueta no ha querido saber nada más de la realidad. Encastillado tras las enredaderas de la casa de sus padres en San Sebastián, Intenta explicar hoy su vida al margen de la vida con la metáfora del salmón que *"en su esfuerzo por nadar a contracorriente, de un salto remontando un rápido, se queda estancado en uno de los remansos del río del cual es incapaz de salir".*

Es evidente que "Arrebato" no tendría el nimbo de obra maldita si el maleficio de ficción que plantea no se hubiera convertido también en un maleficio real que dejó a nuestra cinematografía sin uno de sus mayores talentos. Las escasas comparecencias de Zulueta tras la cámara en obras para televisión como "Párpados" (1989) y "Ritesti" (1992), capítulo de la serle "Crónicas del mal", no hacen más que echar sal en la herida no cauterizada que ha dejado su ausencia, "La Ausencia" del cine español. Pero, aunque seguramente tampoco desde la profesión se le encargue ningún proyecto, es lamentable que la única vinculación que Zulueta siga teniendo con el mundo del cine sea la de diseñar carteles para otros. Para eso es preferible "Arrebato" sin leyenda.

"Conviene olvidarse de todo y ver 'Arrebato' como nueva, con ojos limpios, sin prejuicios de ningún tipo y con la posibilidad de que eso produzca piel de gallina". Así habla el propio Iván Zulueta en los extras de la edición en DVD. También él debe de estar harto de todo lo que rodea a la película, que a menudo se ha querido ver como algo más Importante que el propio film. Debe de estar cansado también de lo maltratada que ha sido su obra a lo largo de estos veinticinco años. Muy querida por la crítica, sí, pero nunca ha existido edición en vídeo; y una de las pocas veces que se programó de madrugada en televisión, Antena 3 la pasó con los rollos cambiados, lo cual contribuyó todavía más a cierto cripticismo hacia el que tiende el film (integrantes del equipo de rodaje aseguran que nunca la entendieron).

Despojada del culto, de sus alrededores, de su malditismo, "Arrebato" también es una película única. A pesar de que se puede establecer una secuencia de films españoles que también han hablado del cine como vampirizador de la vida -"El sexto sentido" (1929) de Nemesio M. Sobrevila, "Vida en sombras" (1948) de Lorenzo Llobet-Gracia y "Vampir-Cuadecuc" (1970) de Pere Portabella-, el de Zulueta sigue siendo una ínsula en nuestro cine. Incluso a un nivel Internacional cuesta encontrarle pareja: ¿"Vídeodrome" (1980) de David Cronenberg, quizá?

"Arrebato" empieza y acaba en sí misma: es alfa y omega. Aunque también este carácter de cinta de Moebius es algo por lo que penar. ¿Por qué otros cineastas españoles no han tomado ejemplo y han dado continuidad al tipo de cine que proponía Zulueta? ¿Por qué aún se la sigue considerando una película sólo de culto, en el mejor de los casos, un film moderno, y no uno de los clásicos incontestables de nuestro cine? ¿Cuántos años tienen que pasar para que eso ocurra? ¿Otros veinticinco? ¿No es responsabilidad de esta generación que ha cruzado el milenio fijar de una vez por todas "Arrebato" como la gran obra maestra del cine español? Porque, a pesar de sus defectos e imperfecciones, que nadie dude de que es una obra maestra. Como bien dice su otrora Inseparable Jaime Chávarri, *"una obra maestra no es una obra redonda: es la que dice cosas más hondas durante más tiempo".* **JOAN PONS**